

Pamela Marelli¹

Nelle parole letterarie tracce di conflitti irrisolti

Questo contributo è scritto nel contesto settembrino di un'Europa in cui donne ed uomini in fuga da guerre vengono bloccati alle frontiere, marchiati e picchiati, dove bambini e bambine molto piccoli muoiono annegati perché non esistono accoglienti corridoi umanitari che permettano di muoversi in sicurezza. Sono anche i giorni in cui numerose persone si mobilitano per un'accoglienza diffusa e dal basso nei confronti di chi sfugge a conflitti armati in cui agiscono tra l'altro colpevoli interessi economici europei. La storia delle migrazioni è intrecciata a quella del colonialismo, per questo è necessario toccare alcuni nodi della storia recente, memorie di conflitti (post)coloniali che possono indurci ad agire collettivamente coniugando femminismo ed antirazzismo.

Il primo frammento riguarda i funerali che si tennero in Piazza del Campidoglio, a Roma, nell'ottobre del 2003: la prima ed unica commemorazione ufficiale da parte delle istituzioni italiane per 13 ragazzi somali naufragati in mare, in una delle incessanti stragi marine. A Walter Veltroni, sindaco dei Democratici di sinistra, va il merito di aver accolto le richieste della comunità somala romana, parlando di diritti umani e cittadinanza condivisa. Veltroni scordò l'importanza di una mobilitazione contro gli impedimenti ai visti d'ingresso per chi scappava dalla guerra, dovuti alla legge da poco in vigore: la discriminatoria Bossi/Fini.

Cristina Ali Farah in *Madre piccola* affida il racconto della commemorazione all'ostetrica Barni. “Quello che voglio ricordare è una delle voci che vi sollecita a non dimenticare il vostro passato di emigranti. Storia circolare di povera gente mossa dal desiderio. Desiderio così totale da strappare radici, da sfidare cicloni. Sa? Morire disidratati, annaspere non è cosa da poco. Ha visto come sono rossi gli occhi delle persone appena sbarcate? È il rosso di tanto sangue visto.”²

“Era morta gente che non conoscevo. – scrive Igiaba Scego ne *La mia casa è dove sono* – Ma non potevo mancare al loro funerale. Piazza del Campidoglio era piena zeppa. Nella folla tanti visi conosciuti della diaspora somala di Roma. C'erano donne con le lacrime agli occhi e uomini che stringevano i pugni per la rabbia.[...] Quella nave di carta era piena di gente con il mio stesso naso, la mia stessa bocca, i miei stessi gomiti. Tutti noi della diaspora somala il giorno in cui

¹Questo testo e il testo successivo di Elisa Coco rappresentano il contributo del gruppo Acrobat, "Conflittualità postcoloniali"

² Ali Farah Cristina, *Madre piccola*, Frassinelli, Milano 2007, pp. 14-18.

abbiamo appreso la notizia non sapevamo cosa fare dei nostri corpi. E per la prima volta dopo anni una comunità invisibile come la nostra ha puntato i piedi. Noi che non abbiamo chiesto mai nulla a questa Italia che ci ha colonizzato, quel giorno abbiamo urlato un diritto. Era la prima volta. La voce ci usciva fuori spezzata e balbuziente. Ma era uscita in qualche modo. Si era fatta sentire. Erano tanto gli italiani che erano venuti ad abbracciarci, a baciarsi, a confortarci. Sentii un calore che al giorno d'oggi, in questi nostri tristi anni di crisi e di respingimenti, non si sente più. La gente sapeva ancora indignarsi. La gente non aveva perso tutta la tenerezza. Quel giorno era un'altra Italia bella, sana. Un'Italia che sapeva far suo il dolore degli altri. Un'Italia che aveva ancora un'anima.”³

Altro frammento: Piazza dei Cinquecento, di fronte alla stazione Termini, dedicata “agli eroi di Dogali”, ai soldati italiani morti nella battaglia del 1897 nell'intento espansionista a danno del popolo eritreo. Ribka Sibhatu, scrittrice italiana di origini eritree, si stupisce che vengano considerati eroi dei militari invasori: in *Aulò-Canto Poesia dell'Eritrea* sottolinea che andrebbero celebrati i combattenti contro il colonialismo italiano non l'esercito occupante. Boika Esteban nella canzone rap *Piazza dei 500* propone di cambiarle nome, dedicandola a due uomini italiani Costa e Barbieri che si batterono contro il colonialismo, e provocatoriamente canta: “Ma non capite oh branco di cretini che i patrioti sono gli abissini?”⁴ Nella Piazza si chiude l'ultimo romanzo di Igiaba Scego *Adua*, un riuscito attraversamento del colonialismo italiano. La protagonista, così chiamata in onore alla “prima vittoria africana contro l'imperialismo”, in questo luogo vive una simbolica rinascita dalle varie forme di schiavitù subite.

Ultimo frammento: la guerrigliera creata da Gabriella Ghermandi nello straordinario *Regina di perle e di fiori*, un corale romanzo postcoloniale, in cui riscrive un evento de *Il tempo di uccidere* di Flaiano. La donna succube della violenza dell'italico soldato è qui una combattente che spara al colonizzatore. Clotilde Barbarulli ne ha proposto (alla scuola politica di Befree) una interessante rilettura: di contro alle rappresentazioni della donna africana come esotica, erotica, passiva si staglia la guerrigliera come donna che resiste alla violenza coloniale, fascista, razziale agendo in prima persona un gesto di giustizia.

Necessari atti resistenti che, oggi, dovremmo agire tutt*.

³ Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 96-99.

⁴ Boika Esteban, *Piazza dei 500*, <<https://www.youtube.com/watch?v=OYK5v5JLx0E>> (ultima consultazione 24/09/2015)

Elisa Coco

Resistenze fatte ad arte

Quanto del nostro passato coloniale, mai elaborato collettivamente, permane a livello di immaginario sociale, di background culturale? In questo presente di stragi ai confini della Fortezza Europa e di terribile recrudescenza razzista, possono l'arte e la cultura essere fucine per inventare strumenti, pratiche, percorsi per gli “atti resistenti” di cui parla Pamela?

Propongo anch'io tre frammenti, passando dalla letteratura all'arte.

<https://www.youtube.com/watch?v=Z3o15haJOV4>



“Ogni epoca ha il suo fascismo. Insolente, atrocemente farsesco, il fascismo si ripresenta. Noi proviamo un sentimento di inquietudine. Siamo immersi in una notte profonda. Non sappiamo dove stiamo andando. E voi?”. Con queste parole, un grido d’allarme, si chiude *Pays barbare*⁵, il film di **Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi**, coppia di artisti amata in tutto il mondo ma poco conosciuti in Italia. Videoarte che privilegia l’impegno e la protesta: con la loro famosa “camera analitica”, sono andati a esplorare un territorio ancor più proibito, quello del colonialismo italiano, passato nella vulgata come innocuo. “Siamo tornati a frugare negli archivi cinematografici per cercare fotogrammi dell’Etiopia/Abissinia del periodo coloniale italiano. Abbiamo trovato diversi film privati di un medico, immagini di Mussolini, una crociera verso l’Africa, attraverso quel Mediterraneo che oggi è tomba di migranti, vedute aeree del territorio,

⁵ Il trailer del video è visionabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=Z3o15haJOV4>

bombardieri carichi di bombe all'iprite, il cui utilizzo, contro la Convenzione di Ginevra, è sempre stato sempre negato, fotogrammi militari che mostrano gli uomini e le armi della violenta impresa per la conquista dell'Etiopia (1935-36)". "Per questo Paese primitivo e barbaro l'ora della civiltà è ormai scoccata", dice Mussolini in uno dei suoi discorsi, ma i barbari, è evidente, siamo noi.



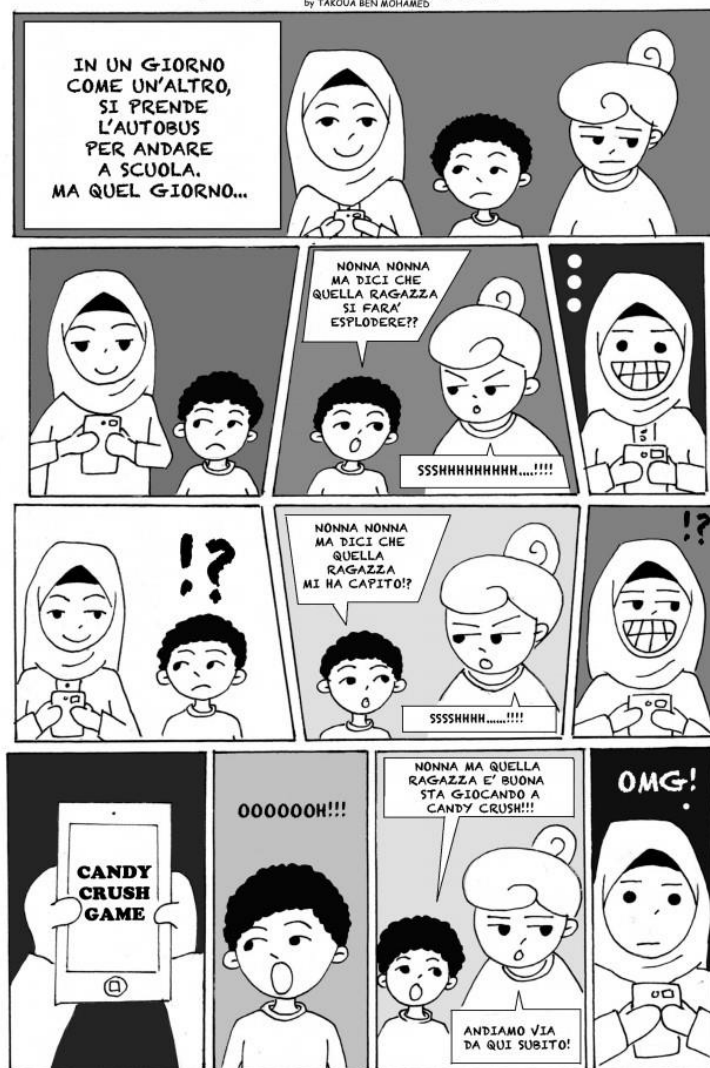
Nhandan Chirco è una performer che lavora tra Italia ed ex Jugoslavia, che abbiamo incontrato durante l'ultimo campo politico donne di Agape. / **Et l'Europe alors** / Il Rimmel dell'Europa cola sui baveri⁶ è un progetto sulle contraddizioni dell'Europa attuale, sulla sostanziale ambiguità che unisce ideologie ugualitarie e pratiche altamente discriminanti, sulle nuove forme di colonialismo e nazifascismo che si intersecano con le politiche governative.

L'azione corre lungo il filo rosso dei paradossi che emergono alla luce dei naufragi nel Mediterraneo, della recente "ribellione" in Ucraina, della crisi in Grecia, del "conflitto" a Gaza. "Guardiamo alle zone d'ombra partendo da testi o da autori scomodi, per una riflessione critica che ci tocchi in prima persona, mettendo in questione le nostre sicurezze, identificazioni e ambiguità. Azioni nonsense e ribaltamenti di senso, miti in decadenza, realtà delle lotte e dei

⁶ Il video dello spettacolo è visionabile al link: <https://vimeo.com/132323036>

CANDY CRUSH

by TAKOUA BEN MOHAMED



rie

conflitti sociali in atto. Cibo consumato impropriamente, materia di un corpo traslato, disperso, oggetto di gesti violenti. Come cuore nascosto Lampedusa – luogo emblematico del gap tra valori professati e pratica della governance europea.” La performance nasce nell’ambito di spazi occupati e di luoghi culturali che propongono nuovi modelli di produzione artistica e di rapporto tra arte e società, sviluppandosi in/per questi contesti e ponendosi ad un crocevia tra arte e attivismo. Il progetto risulta dalla collaborazione tra il team artistico internazionale di Et l’Europe alors, ZaLab – collettivo di filmmakers che produce documentari sociali – e teatri e spazi occupati tra cui il nuovo centro per le arti CMAAO e il Teatro Polivalente Occupato di Bologna.

“Scusa, una curiosità. Ma tu ce l’hai i capelli?”. Takoua risponde con un sorriso e un’ironia disarmante: “No guarda, sono pelata!”. Takoua Ben Mohamed attraverso i fumetti racconta ciò che le accade, tentando di smontare quotidiani pregiudizi e comuni stereotipi sul velo, sui musulmani e sull’Islam. Fumettista e graphic journalist, nasce a Douz nel sud della Tunisia, 23 anni fa. A otto anni si trasferisce in Italia per raggiungere il padre, rifugiato politico. Oggi vive a Roma e studia all’Accademia di cinema d’animazione e arti digitali a Firenze. La passione per il

disegno, nata da bambina, l'ha portata a creare il “Fumetto intercultura”⁷, attraverso il quale cerca di rompere i pregiudizi e trattare in modo ironico determinate tematiche, come l'esser musulmana (e velata) in Italia, il razzismo, la Palestina e lo scoppio della primavera araba. Una matita che cerca di decostruire gli stereotipi e i pregiudizi creati dai media. Storie vere, realmente accadute, tra cui anche la sua esperienza personale, i pregiudizi, il razzismo, la violazione dei diritti umani. Racconta di Fatima, una ragazza velata che affronta i pregiudizi dei suoi compagni di classe con il coraggio, la forza e il suo Hijab. Di Ali Barbalunga, che viene scambiato per un terrorista ma non è altro che un semplice musulmano. Di Aisha, ragazza somala che non capisce la differenza tra un bianco e un nero, perché vede il mondo come un arcobaleno di colori e pensa fortemente che i diritti dovrebbero unire e non dividere.

Takoua ha scelto di indossare il velo all'età di 11 anni. "L'ho messo quasi in segno di sfida: era passato un anno dall'11 settembre e mi rendevo conto, girando per strada con le mie sorelle più grandi, di come fossero trattate male solo perché musulmane, e di come si desse loro delle “terroriste” senza nessun motivo”. Viviamo in un momento storico pericoloso e difficile, che veicola un immaginario islamofobo talmente diffuso e radicato da incidere profondamente sulla vita quotidiana delle persone musulmane che vivono in Italia. Raccontare, dissacrare, combattere islamofobia e paura della diversità è il lavoro politico che Takoua porta avanti a colpi di matita.

Abbiamo bisogno di narrazioni che sappiano interrogare e svelare il nostro presente neocoloniale e razzista, di cui nutrire i processi di trasformazione personale e sociale, da diffondere per resistere e contrastare l'immaginario egemonico. L'arte, come la poesia, non è un lusso. “È una necessità vitale della nostra esistenza”⁸.

⁷ Il progetto è consultabile su <https://www.facebook.com/IlFumettoInterculturaTakouaBenMohamed>

⁸ Audre Lorde, *Sorella Outsider*, Il dito e la Luna, Milano 2014, p. 117.

Clotilde Barbarulli

***Conflitti e resistenze nelle scritture spaziotemporali
di Suad Amiry e Adania Shibli***

Quella della Palestina è “una storia di colonialismo e di espropriazione”⁹, un apartheid in cui si ha non solo uno spezzettamento della società per la frammentazione territoriale legata agli insediamenti dei coloni in espansione e al Muro, ma – con il sistema dei check-point e dei permessi – anche un condizionamento sul tempo e sulle emozioni. A Suad Amiry, in questa tragica organizzazione dello spazio e del tempo, l’ironia sembra essere l’unica forma possibile perché è una presa di distanza ma, insieme, luogo della tensione, esprimendo un conflitto fra le norme assurde imposte e il desiderio di ‘normalità’ di chi vi è sottoposto: incrina proprio quel sistema di potere con i suoi discorsi trionfanti, senza oscurare il dolore e la rabbia, dei quali anzi si nutre, nel desiderio di far capire l’ingiustizia che si sta perpetrando verso un intero popolo.

Così racconta il quotidiano quasi irreale, in una Ramallah occupata dai carri armati, fra bombardamenti, coprifuoco, emergenza acqua e immondizia, fra lunghe code e controlli che si snodano nell’arbitrio e nella violenza. Deve superare di continuo i vari confini con documenti dai colori diversi, perché logica e checkpoint non vanno d’accordo: un colore un luogo, un luogo una autorizzazione, altrimenti si rischia l’arresto. L’assurdo è che viene dato “un passaporto giallo e nero” alla sua canina Nura per poter andare da Ramallah alla clinica veterinaria di Gerusalemme: “Lo sai Nura? con questo documento puoi passare dal check point e venire direttamente a Gerusalemme mentre per me e la mia macchina ci vogliono due diversi tipi di permesso”¹⁰. Così “la mania securitaria di Israele ha trasformato” – per il ponte di Allenby, l’unico punto d’ingresso e di uscita per i palestinesi della Cisgiordania – “un transito di due minuti in un viaggio di quattro ore in inverno e di otto ore durante i torridi mesi estivi”¹¹.

I documenti popolano le vite palestinesi, come il ricordo delle case che molti hanno dovuto lasciare per il forzato abbandono nel 1948, con la Nakba (‘catastrofe’), la pulizia etnica per cui due terzi della popolazione viene espulsa per far posto al nuovo Stato di Israele: *Golda ha dormito qui* è dedicato a questa ferita aperta attraverso alcune storie dove si rimpiange qualcosa che

⁹ Noam Chomsky e Ilan Pappé, *Palestina e Israele: che fare?*, Fazi, Roma 2015, p. 23.

¹⁰ Suad Amiry, *Se questa è vita*, Feltrinelli, Milano 2005, p.122.

¹¹ Ma di recente Israele ha creato “un serviziovip” che, pagando 150 dollari, permette l’attraversamento in una sola ora: il “doloroso, umiliante e crudele transito” diventa un affare redditizio. Vedi Amiry, “Israele e il tempo privatizzato”, *Internazionale* 94, 14/10/2016.

c'è ancora ma non ti appartiene più, la casa e i suoi oggetti, come se in essi vi fossero molecole di mondo, radicate nelle lacerazioni interiori¹². Le emozioni e la memoria sono ancorate a quel tempo, agli spazi abitativi sottratti con la violenza e negati.

Non dimenticare è una forma di resistenza alla volontà del potere di annientamento. La narrazione è così l'elaborazione di un lutto personale e collettivo, ma costituisce anche una lucida accusa politica allo Stato di Israele ed al mondo intero: vive nella coscienza del trauma, “un dolore che non si cancella”, affermando però una resistenza che interroga la politica dell'oggi. Di fronte a un mancato risarcimento politico, perché lo stato di oppressione perdura e sistematicamente si consolida, è la letteratura a trovare le parole mentre la politica dei governi tace o balbetta o assume la maschera dell'arroganza.

Donne e uomini all'improvviso esiliati piangono “perdite incommensurabili”, quella delle proprie abitazioni con dentro la memoria, i gesti e gli affetti, oltre agli oggetti, i sofà logorati dall'uso, i libri e i quadri, le tazze, le lettere, i giocattoli, le fotografie... Così l'architetto Andoni nel processo per riavere inutilmente la sua casa, costruita nel 1932, è considerato dallo Stato israeliano legalmente “assente”: ogni palestinese costretto ad abbandonare il territorio assegnato al futuro stato ebraico nel 1948, è un “absentee landlord, un proprietario che non risiede nella propria casa”. Gli Israeliani danno “alla *Nakba* del 1948, la nostra catastrofe”, sottolinea Amiry, “il nome di Guerra d'Indipendenza, Indipendenza da chi? Dagli Inglesi che li hanno aiutati a fondare uno stato ebraico nella Palestina storica? O ancor più bizzarro, indipendenza da noi palestinesi?”¹³.

In una terra occupata da quarant'anni, segnata dalla guerra e da varie forme di devastazione, sono alcuni oggetti in relazione di contiguità con il contesto, s/oggetti eccedenti e obliqui attraversati dagli affetti e dal socio-politico, a parlarci. Se il nostro corpo è il prodotto della nostra esperienza immediata, in continuo scambio con le cose, anche la scrittura di Adiana Shibli ci offre – proprio attraverso gli oggetti che a contatto col suo corpo condividono il quotidiano – transazioni fra l'io e il mondo, guardando alle ingiustizie della Storia e parlando di resistenze femminili tra opacità e passione politica.

L'io si narra così attraverso le scarpe che denotano la tragedia in atto perché ai numerosi check-point, non resta che aspettare (“è diventato uno stile di vita”): del resto “sei libero di guardare in tutte le direzioni”. È caldo ma nessuno indossa scarpe estive: il tacco alto e i sandali

¹² Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

¹³ Suad Amiry, *Golda ha dormito qui*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 26, 62, 116.

non si adattano “alla moda in voga nei check-point”, perciò “la maggior parte delle persone preferisce scarpe sportive, così il piede affonda in uno strato di polvere tale che sembra di calpestare l’ovatta”. Ognuna di quelle scarpe in attesa al check-point è come una firma sulla polvere, offre frammenti di storie non archiviabili di una realtà sociale che s’illumina allo sguardo di chi legge.

La polvere, che in certi punti raggiunge i dieci centimetri, è una presenza, ossessiva e inquietante perché le sue particelle non danno tregua ed “entrano nella bocca [...]. I capelli, il volto, le mani, i vestiti sono completamente coperti di polvere e di disperazione”. Il senso della corporeità soffocata dalla polvere è il senso stesso del tempo¹⁴. Nonostante tutto, l’io narrante ha deciso di contrastare i check-point impegnandosi ad andare dagli amici una volta la settimana, anche se le visite diventano “inizi di frasi, frasi a check-point metà come punte di matita spezzata” perché lo stare insieme, anche se per poco, rientra “in un quadro di ribellione necessaria e di sfida ai check-point”¹⁵, dove ogni secondo, ogni frazione di tempo è come un universo di attesa, il valore assoluto di un singolo segmento del vissuto come staccato da tutto il resto: quella fissità temporale è il cuore di questa scrittura.

Il tempo può rimanere cristallizzato nell’oggetto-orologio che sembra così animarsi e vivere di vita propria, facendo sparire il tempo della violenza che la protagonista subisce: “il mio orologio a polso ha deciso di trasformarsi in essere umano”, dice l’autrice, e in Palestina smette di camminare, “entra in una specie di coma e non riesce più a segnare l’ora”, forse riflettendo la sua angoscia: “Quando arrivo al checkpoint mi sento sempre come se fossi sotto lo sgradevole effetto dei postumi di una sbronza”. Appena fuori dalla Palestina però l’orologio riprende a funzionare: forse “si rifiuta di contare il tempo rubato della mia vita”¹⁶. L’oggetto, che dovrebbe misurare il tempo, non può più funzionare là dove il soggetto non è padrone della propria vita e del suo scorrere, perciò si sottrae al suo compito. La realtà in Palestina è talmente assurda nella sua ingiustizia che può sembrare opaca, ma la scrittura non si ammutolisce e riesce ad esprimere l’indicibile di quel quotidiano, segnando la violenza del potere e richiedendo a chi legge una partecipazione emotiva, sensoriale e politica, lasciandosi *investire* dagli oggetti (Merleau-Ponty¹⁷).

La scrittura di Shibli – dai toni surreali che sembrano fare da contrappeso alla violenza come esperienza quotidiana, ma in realtà la accentuano amplificandola – sembra distaccata in

¹⁴ Marc Wittman, *Il tempo siamo noi*, Carocci, Roma 2015.

¹⁵ Adania Shibli, *Pallidi segni di quiete*, Argo, Lecce 2014, p. 37, 34, 35, 37.

¹⁶ Shibli, p.31.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Conversazioni*, Se, Milano 2001, p. 39.

un'ironia amara, in realtà è inquietante nel cercare di restituire le emozioni, in una simultaneità di immagini a livello di percezione, con una scansione narrativa data dalla ripetitività che insegue la tragedia quotidiana quasi a normalizzare ciò che normale non è, a dire un dolore trattenuto ma intenso per l'ingiustizia subita da un popolo, in un testo che diventa sguardo di sé su di un mondo conflittuale. L'autrice – nata nel 1974 nell'alta Galilea – appartiene alla generazione che, dopo quella di Amiry, ha come riferimenti soprattutto la prima (1987) e la seconda intifada (2000), oltre al fallimento degli accordi di Oslo (1993); e che ha visto aumentare progressivamente la violenza fino alla costruzione del Muro: è la stessa Shibli, a definire la sua scrittura come pervasa da una sorta di autismo (*al-tawahbud*, in arabo), a voler segnalare una forma direi di apparente indifferenza emotiva come risorsa per difendersi dall'orrore di un conflitto quotidiano che determina una sensazione particolare fisica e mentale di pesantezza, e tuttavia esprimere – nonostante le barriere ormai interiorizzate – “il coraggio di vivere, ogni giorno, il giorno che è appena iniziato, dall'inizio alla fine”.

Dai suoi testi emerge una distorta esperienza del tempo in una dissolvenza del futuro che immobilizza il presente come sola dimensione temporale che abbia risonanza a conoscibilità soggettive. Il tempo interiore (il tempo dell'io) non si identifica con il tempo delle lancette dell'orologio, anzi nel racconto di Shibli, l'orologio sembra fermarsi: la ferita del tempo-spazio bloccato rinnova la ferita di un territorio occupato e al check-point di Qualandia per non “crollare” non resta che guardare il tipo di auto, la targa, concentrandosi sulle scarpe e la polvere.

I soldati sembrano annullare il tempo ma non la percezione di chi avverte ogni volta l'ingiustizia dell'attesa e dell'oppressione di anni: l'io narrante cerca di mantenere la calma, anche se ormai “la vita non è più niente se non autodistruzione”, tenendo a bada le emozioni e si tuffa nella polvere, sentendosi come se avesse pianto senza aver pianto. In questo autocontrollo per passare ai check-point, ha paura di non poter provare più sentimenti, ma la notizia di un solo ragazzo ucciso perché cercava di entrare in Israele per lavorare (“Non c'è lavoro a Gaza, soltanto pallottole”) le fa “perdere l'invulnerabilità” del suo “diritto all'esistenza”¹⁸.

Se nella globalizzazione il presente è egemonico (fine della storia, legge naturale del mercato), in Palestina s'impone come un fatto schiacciante e insostenibile, che rischia di far sparire il passato e satura l'immaginazione del futuro. E se la memoria è spezzata come il tempo, gli spazi risultano frantumati nella loro precarietà: c'è nell'aria dei check-point – come nell'antico ghetto – un che di sospeso, di minaccioso, di imminente, di dilaniante, di sospettoso, di

¹⁸ Shibli, rispettivamente p. 43, 22, 53, 36, 41, 98.

devastante: è la paura dell'attesa della morte, ma è anche l'opposizione all'oppressione e alla cancellazione.

Prendendo spunto dal regista Sergei Loznitsa¹⁹, vorrei notare come nella sospensione spaziotemporale creata dai check-point affiora la memoria della ferita aperta, che i soldati non possono impedire: in quella vicinanza essenziale tra la memoria e il tempo dell'orologio, in una sorta di vertigine fra passato e presente, il pensiero non si ferma, ed è nel ricordo la funzione rivoluzionaria: il 1948 non è un passato remoto, anzi per chi vive in Palestina è un passato prossimo, fa parte dell'oggi, insieme alle continue sopraffazioni.

Mi vengono in mente le installazioni di Anne e Patrick Poirier che parlano dell'importanza e della fragilità della memoria culturale, servendosi di metafore architettoniche, archeologiche e mitologiche²⁰. La violenza e l'intolleranza di chi detiene il potere si concentra proprio sulla distruzione della memoria, perciò gli artisti propongono un viaggio nel labirinto dei ricordi, per offrire un baluardo contro il pericolo dell'oblio. E intendono far coesistere passato e presente, ma la memoria è anche visionaria, guarda al passato per immaginare il futuro, un'utopia con le sue ferite e fragilità, così come fanno le scritture di Amiry e Shibli, che, in modo diverso, resistono all'oblio e all'annientamento spaziotemporale.

L'anelito rivoluzionario sta nel non accettare lo stato delle cose, vive nella tensione verso un diverso spaziotempo, proprio quando la situazione spingerebbe a rassegnarsi, adattandosi alla necessità di una temporalità fatta di lunghe code, controlli e attese – là dove l'arbitrio e la violenza sono la normalità e tutto rischia di opacizzarsi – ma è in tali intertempi che si tesse la tela della resistenza.

¹⁹ Sergei Loznitsa, "Il tempo è la memoria", intervista a cura di Silvio Grasselli, *Alias/il manifesto*, 26 settembre 2015.

²⁰ Anne e Patrick Poirier, *Dans le nervures du temps*, La Bibliothèque des arts, Musumeci 2013.

Liana Borghi

In viaggio con Katja Petrowskaja

*Pensare alla storia degli oppressi è applicabile a una quantità
di gente in modi mai del tutto paralleli che invalidano
facili analogie*
(Judith Butler, *Parting Ways*: 100)

*... i modi in cui un trauma storico risuona su un altro oppure
come i vocabolari articolati per trasmettere un certo tipo di eventi
traumatici permettono di articolarne altri...*
(Judith Butler, *Parting Ways*: 200)

*Credo si chiamasse Esther, disse mio padre. Sì, forse Esther.
Avevo due nonne e una si chiamava Esther, proprio così.*

L'esodo coatto di migranti verso e attraverso l'Europa, in cerca di riparo e protezione dalla povertà e dalle distruzioni causate dai conflitti coloniali e postcoloniali e dalle guerre non cancella per me il trauma storico delle migrazioni degli ebrei, il "dolore senza speranza dell'esodo ogni secolo rinnovato", come durante il nazismo (Primo Levi:15), la perdita di un posto senza possibilità di ritorno all'altrove.²¹Dalla sicurezza della mia lontananza, strati quotidiani di vivide colorate immagini mediatiche si sovrappongono in trasparenza a stralci di vecchi filmati, foto color seppia di archivio, testimonianze recuperate, narrative. Diversi i treni, diversi gli strumenti che numerano le braccia, diverso anche il filo spinato, ma tanto simili la perdita di identità e umanità, la desolazione, la sofferenza, le umiliazioni, il pericolo. Conto i naufragi e gli arrivi, guardo verso i campi di accoglienza e di detenzione, le persone assiegate alle frontiere, stipate dentro autobus e treni, rivedo chi sta in attesa sulle rocce, nel fango, lungo i binari; mi chiedo se ci saranno altri musei pieni di oggetti sottratti, smarriti, persi, abbandonati e rinvenuti – tracce senza nome di presenze di cui non sappiamo niente, ma che si sommano alle precedenti; e mi chiedo di nuovo: chi ricorderà quelli che sono partiti ma non hanno lasciato segno del loro percorso, nemmeno il volto anonimo nella foto? In una "politica della memoria, dell'eredità e

²¹ Spero appaia superflua questa nota aggiunta per dire che nel commentare *Forse Esther*, una narrativa della Shoah, scrivo senza dimenticare altre disperate situazioni passate e presenti, tra cui lo sterminio degli armeni, la persecuzione di rom e omosessuali dentro i campi e fuori; la violenza sistematica che subisce il popolo palestinese; il disastro della complessa situazione siriana...

delle generazioni”, anche nella loro spettralità essi possono essere ricordati, rammemorati, e accolti.

Scrivo Jacques Derrida:

Bisogna parlare del fantasma, parlare a lui e con lui poiché nessuna etica, nessuna politica, rivoluzionaria o no, sembrerebbe possibile e pensabile e giusta se non riconosce il principio del rispetto per gli altri che non ci sono più, o per gli altri che ancora non ci sono, che sono vivi nel presente, o che ancora non sono nati. (J. Derrida: xix)

La spettralità è una modalità storica, una pratica che permette un rapporto più etico con passato e presente; è un modello necrologico e commemorativo dell’altro (de Certeau), un tentativo di sostituirsi al trauma, di parlare a/con l’altro, e funziona soffuso di affetto e implicazioni etiche. Così ho scelto di parlare di fantasmi in compagnia di *Forse Esther*, il romanzo semi-autobiografico sul recupero di una genealogia ebraica, scritto in prima persona da Katja Petrowskaja (Adelphi 2014),²² che ha già ricevuto importanti riconoscimenti e molte recensioni, aggiungendosi a una vasta biblioteca di scritti sul periodo di violenza statale mirata allo sterminio, conosciuto come Shoah.

Io ne sono stata catturata per la resa affettiva data all’occasionalità del ricordo evocato da assonanze, somiglianze e oggetti del quotidiano; e per la “lettura riparatrice”²³ che ne viene fatta. Con questo termine Eve Sedgwick indica un dispositivo critico attento a evitare o correggere la negatività di letture paranoiche, sospettose e violente (che gli avvenimenti qui narrati potrebbero ovviamente giustificare). Ovviamente non si tratta di un dispositivo di “completa riparazione”, perché nel rapporto con l’altro la disgiuntura e l’anacronia sono un irriducibile eccesso.²⁴ Né la riparazione è intesa come conforto emotivo per odio, invidia o ansia, dato che negatività, paranoia e sospetto sono affetti presenti anche nel processo di riparazione. Ma assumere una posizione riparatrice apre possibilità etiche. Può rappresentare un modo empatico di cercare conoscenza e organizzare il sapere, di demistificare autorizzando il rifiuto di una data causalità storica, l’indagine del rapporto supposto tra evento ed effetto; il riconoscimento dell’intrattabile, e della ineluttabile e funesta vulnerabilità di ciascuna/o di noi – raffigurata da Petrowskaja

²² Pubblicato dalla Suhrkamp Verlag nel 2014, un capitolo ha ottenuto il premio Ingeborg Bachman e il libro ha vinto l’Aspekte-Literaturpreis. Nella traduzione italiana di Ada Vigliani, ha vinto il Premio Strega europeo del 2015. L’autrice ha studiato in Estonia, a Mosca, alla Columbia University e a Stanford – il suo percorso italiano è su <http://moked.it/blog/>

²³ Eve Kosofski Sedgwick, “Paranoid Reading and Reparative Reading, or, you’re so paranoid, you probably think this essay is about you” (1995); *Touching Feeling*, Duke University Press, Durham 2003: 123-151.

²⁴ Jacques Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano 1994, p. 39.

attraverso il tallone di Achille, mitico esempio di probabilità, casualità, scelte e coincidenze che compongono le infinite variazioni del nostro destino (E: 44) – e che possiamo leggere come una cronica, irrimediabile vulnerabilità e fallibilità condivise da ciascun essere anche in situazioni non di conflitto o di guerra: un comune denominatore necessario per fare-mondo.

“La memoria lavora contro la storia – il passato continua a entrare nel presente disturbando la temporalità oppure, anzi, creando una temporalità alternativa”, osserva Judith Butler (103,106); e leggendo *Forse Esther* non possiamo dimenticare di coabitare con il ricordo che le cose e gli oggetti contengono e trasmettono. Né possiamo non apprezzare il tono colloquiale e spesso delicatamente ironico della narrazione che anche nei passi di grande pathos permette di non scadere nell’*olokitch*.²⁵

Petrowskaja, quarantenne nata e cresciuta a Kiev e di lingua russa, ha studiato a Mosca e a 30 anni è emigrata a Berlino dove fa la giornalista e scrive in tedesco. *Forse Esther* “è un testo spurio che nasce tra le lingue”²⁶, dice l’autrice in una recente intervista, nato durante “il passaggio da una lingua all’altra che compio per poter stare da ambedue le parti, per essere al contempo io e non io... in tedesco la lingua è femminile, in russo è maschile” (E: 103). Il tedesco, lingua del nemico imparata con amore e come via di fuga, le serve da “bacchetta di raddomante alla ricerca di antenati” che per due secoli – sette generazioni – “avevano insegnato a parlare a bambini sordomuti” e che oltre al russo (altra lingua antagonista) comunicavano in polacco, in ebraico, yiddish, e nella lingua dei segni; ebrei che vivevano in Ucraina, in Polonia, in Austria, a Parigi, e sono scomparsi dopo il 1940.

Scriva Anna Chiarloni che con *Forse Esther*

ritorna un tema diffuso tra gli autori ebrei di terza generazione in cerca di un’identità dismessa o per necessità occultata: il bisogno di condividere nel ricordo la tragedia della persecuzione, spesso taciuta dai superstiti per risparmiare la prole dall’orrore.

Ma per quanto il trauma nasconda o cancelli il ricordo, esso si comunica trasversalmente tra generazioni o al di là di esse attraverso narrative anche non biografiche²⁷. Fino

¹⁷ Spiega Art Spiegelman in *Metamaus*, che il *holokitch* sentimentalizza il tropo dell’olocausto facendo leva sull’antitesi buono/cattivo. In questa narrativa i cattivi non sono solo i tedeschi, e l’autrice ucraina ha conti da regolare anche con la Russia (*MetaMaus*, p. 70).

²⁶ Valentina Parisi, “Incontro con Katja Petrowskaja” *Alias*, 18 ottobre 2015, p. 4.

²⁷ Riflettendo su un saggio di Rita Calabrese, mi sembra interessante come Petrowskaja, collegandosi al topos letterario del viaggio attraverso i luoghi della Shoah, a “veri e propri pellegrinaggi nei campi di concentramento o di sterminio”, accetti e restituisca valore all’eredità di morte e persecuzione da molti altri invece considerata “un insopportabile modello di desolata miseria simbolica”. “Mosaici. Nuove

dall'adolescenza la protagonista è oppressa da un senso di solitudine pungente e amara, una sensazione di perdita che è quasi un'eredità familiare, nonostante le venga insegnato che si deve essere grati ai morti in guerra per la pacifica normalità del presente. Nell'Unione Sovietica essere russo a pieno titolo cancellava le zavorre dell'ebraismo o di altre origini: costituivano un ostacolo e una perdita per attrito, "quasi che quella sparizione o quel nulla fossero fenomeni naturali o addirittura ovvi" (FE: 16), sebbene ne serbasse qualche indizio, magari, il ricettario ucraino di famiglia (FE: 33). "Ero ebrea anch'io, ma in modo piuttosto casuale", osserva la narratrice (FE: 16). Nella depoliticizzazione dell'identità per omologarsi docilmente al monolite sovietico, il processo di normalizzazione comportava però che non si dimenticassero eventi storici come l'assedio di Leningrado: "si veniva esortati a non dimenticare nulla e nessuno, affinché dimenticassimo chi e che cosa era dimenticato". La guerra con i suoi conflitti e le spaventose conseguenze costituisce la trama e l'ordito del racconto poiché in famiglia la guerra aveva colpa di tutto (FE: 16, 43, 60, 73, 74]; da e intorno ad essa sembrava misurarsi e organizzarsi il Tempo fin nel presente.²⁸ E così "nel cortile sul retro... continuavamo a giocare ai nostri contro i fascisti, un gioco come guardie e ladri, trentacinque anni dopo la fine della guerra" (FE: 40). Colpita dalla sindrome di guerra, la nonna Rosa (che nel 1942 aveva salvato 200 orfani scampati all'assedio di Leningrado) continua a nascondere pezzi di pane sotto il cuscino (E: 60).

Per tutti i rami dell'albero genealogico recisi e cancellati dalla propaganda sovietica e dal nazismo – e c'erano tra questi un contadino, un agente provocatore, insegnanti e operai, un fisico, un attentatore processato e giustiziato, un eroe di guerra, logopediste e allievi, nonne e zie (ma non sono forse anche parenti "salvati" gli omonimi Levi e Stern a Varsavia, nell'elenco telefonico di New York, o reperibili in Internet?) – la narratrice sente di "dover saldare il conto di due generazioni", e non solo recuperandone la memoria, ma creandola dal non detto, dagli stati di oblio e dalle cancellazioni del passato, "in base di ciò che sappiamo e di quello che non potremo mai sapere"²⁹. Le storie si ricongiungono, il panorama si allarga, le tracce prendono corpo e danno corpo agli eventi. Le vicende intra-agiscono aggrovigliandosi, la mappa si ricompone su un nuovo calcolo radicale delle presenze e assenze corporee nella cronologia della loro forzata

configurazioni dell'identità ebraica in Germania", in *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, a cura di Rita Calabrese, ETS, Pisa 2005, p. 28.

²⁸ Anche Spiegelman osserva questo in *Metamaus*, notando che non si parla mai di Olocausto, ma di "guerra", e in Primo Levi "la guerra è sempre", risponde memorabilmente Mordo Nahum; "la guerre n'est pas finie", dice il greco a Trzebinia, e l'avvocato polacco "la guerra non è finita, guerra è sempre" (*La Tregua*, Einaudi, Torino 1963, p. 56, 61).

²⁹ Petrowskaja in *Alias*, cit.

de/materializzazione. La lettura della storia negozia la discontinuità incrociando e sovrapponendo il passato-futuro nel presente. Il racconto narrato e stampato ripropone, nella sua spettrale e forse fallace ricostruzione, l'eterno ritorno, l'inevitabile e innegabile coesistenza del passato-presente-futuro, sempre diverso e differente per chi legge, sempre aperto a-venire quando ci sentiamo interpellate e implicate/i ad ascoltare e ricordare.

Questi lontani parenti, “magnifici personaggi” – scrive Ornella Tajani – “danzano nella mente dell’autrice ‘al ritmo della storia universale’, mentre lei prova a tenere i fili di ogni vita al fine di visualizzare un centro, capire qual è il suo posto all’interno della narrazione” – narrazione che, fallita in partenza per l'impossibilità di verificare quello che è successo nella zona grigia della morte e della distruzione, per questo stesso fallimento riesce a suscitare la domanda più pressante: dove siamo noi “rispetto a Babij Jar e la Shoah”?³⁰ Solo confrontando gli spettri senza promettere una riparazione completa, ma sentendo la costante responsabilità verso l'altro collegato a noi, c'è la possibilità della giustizia a venire, osserva Karen Barad dialogando con Derrida.³¹

L'organizzazione del testo si può definire un non lineare assemblaggio di frammenti intrecciati per ricostruire la genealogia multilingue della narratrice. Nei sette capitoli che scansionano la *Wanderung* nel passato – iniziata in Polonia nel 1989 per cercare anche tramite Internet archivi, testimonianze, storia e storie, lacune e nomi cambiati (Stern/Petrowskij; Abram/Arnold) – racconti a tema più o meno brevi incrociano e intramano personaggi, luoghi, eventi della ricerca intrapresa, in case e archivi, città, paesi, ghetti, lager e fosse comuni.

Nella contemporaneità abitata dalle tracce spettrali delle persone scomparse, il tempo si aggiunta e si annoda, episodico, frammentato e fratturato, ricorrente. Come in *Austerlitz* di W.G. Sebald, ma con voce e modi diversi, tempi plurali si sovrappongono senza cancellarsi, cogliendo “istantanee frattaliche del fato degli ebrei dell'est Europa” (Sebald: 226).

Il viaggio e gli incontri, la toponomastica e gli edifici, i paesaggi e le fotografie, romanzi, musica e conversazioni aprono il presente raccontato e letto alle perdute dimensioni del passato e ai suoi effetti postumi, riattivandone gli echi spesso labili, confusi e contraddittori anche nel

³⁰ Petrowskaja in *Alias*, cit.

³¹ Karen Barad, "Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come", *Derrida Today*, 28.10. 2010, pp. 264-265.

contesto rammemorato e “non-contemporaneo” della documentata marcia della morte di così tante persone uccise.

Freeman, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham and London: Duke University Press, 2010.

Levi, Primo, *La Tregua*, Einaudi, Torino, 1963. **Testi citati**

Barad, Karen, "Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come", *Derrida Today*, 28.10. 2010

Butler, Judith, *Parting Ways: Jewishness and the Critique of Zionism*, Columbia UP, New York, 2012; trad. *Strade che divergono. Ebraicità e critica del sionismo*, Raffaello Cortina, 2013.

Calabrese, Rita, "Mosaici. Nuove identità ebraiche", e cura di *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, ETS, Pisa 2005.

Chiarloni, Anna, *Indice dei libri del mese*, ottobre 2014; <http://www.germanistica.net/2015/05/30/katja-petrowskaja-forse-esther/>

Colombo, Furio, "Il gusto di vivere nella famiglia di Esther", *Vento Largo*, 22, 12, 2014.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Editions Galilée, Paris 1993; *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

Foa, Anna, "Katia una e centomila. Forse Esther un viaggio tra gulag e lager", *Osservatore romano*, 14.11.2014.

Parisi, Valentina, "Incontro con Katja Petrowskaja", *Alias*, 18 ottobre 2015, p. 4.

Petrowskaja, Katja, *Forse Esther*, Adelphi, Milano 2014.

Reitani, Luigi, "Petrowskaja racconta a Trieste gli ebrei tra Kiev e l'Europa", *Il Piccolo*, 19.5.2015.

Sebald, W.G., *Austerlitz* (2001), Adelphi, Milano 2002.

Sedgwick, Eve Kosofski, "Paranoid Reading and Reparative Reading" (1995); *Touching Feeling*, Duke University Press, Durham&London 2003.

Spiegelman, Art, *METAMAUS: A Look Inside a Modern Classic*, Random House/Pantheon Books, New York 2011.

Tajani, Ornella, "Forse Esther" di Katja Petrowskaja, *Nazione indiana*, 8 gennaio 2015.

Sandra Cammelli

Il conflitto in Clara Usón

Nel romanzo *La figlia*, Clara Usón, alterna varie narrazioni facendole confluire in un'unica grande Storia. Ogni narrazione s'intreccia in un andirivieni di vicende personali e collettive, in uno spazio-tempo, dove il racconto storico è protagonista.

Usón narra di conflitti che hanno attraversato la Jugoslavia nell'ultimo decennio del Novecento, il punto di partenza è un video su You Tube che rivisita una tragedia privata e coinvolge personaggi pubblici. Si tratta di fotogrammi che raccontano situazioni in movimento: nel primo – in sovraimpressione la data del 10 luglio 1993 – due donne osservano un uomo parlare al telefono, sorridono e pare che approvino quanto dice; la scena successiva riprende le stesse persone – dalle somiglianze si tratta sicuramente di madre padre e figlia – all'esterno di una casa in campagna, e sono allegr*; nell'ultima scena si vede una lapide, un nome scritto in cirillico, poi un carro funebre si avvicina all'ingresso del cimitero, la bara trasportata viene posta su di un catafalco e ricoperta di fiori. In mezzo ai fiori c'è una fotografia, la donna che la bacia è la stessa vista in precedenza (la madre), come pure lo è quella nella foto (la figlia). L'uomo vicino alla bara si asciuga il viso umido di lacrime: è il padre della ragazza morta, lo stesso uomo che prima rideva con loro.

Usón scrive che tra la scena che mostra la ragazza sorridente e quella della sua veglia funebre c'è una dissolvenza; dura meno di un secondo quella schermata nera, ma cela un enigma e, forse, una spiegazione. È proprio dentro questa dissolvenza temporale che si dipana il racconto. Nel tempo di Ana – la protagonista del romanzo – c'è un prima e un dopo: quando ancora non sa, e quando invece ha consapevolezza; come esiste un prima e un dopo nel contesto storico-politico della ex Jugoslavia: la pace nella federazione del maresciallo Tito e la guerra civile nei Balcani disintegrati dove si disegnano nuovi confini.

La narrazione storica prende voce da Danilo Papo, un giovane pacifista studente di letteratura inglese. Omonimo dello scrittore serbo Danilo Kiš e suo alter ego, Papo, vagabondando insieme al padre nei cimiteri dei bogomili – loro antenati – ricerca storie di ebrei non credenti negli epitaffi incisi sulle tombe. Per Danilo, Dio non esiste e perciò non dà

importanza alla religione. Il padre, invece, è consapevole che nella Jugoslavia di Slobodan Milošević Dio non è morto ma solo ibernato, è convinto che il comunismo sia *una religione secolare* ma che dopo la morte di Tito i suoi giorni siano contati, ma poiché le masse sentiranno il bisogno di colmare il vuoto con un'altra fede, prevede, purtroppo, la fabbricazione di nuovi *dei*.

Il cambiamento che sta avvenendo nella Jugoslavia di Rodovan Karadžić induce il giovane a erigere una dissacrante “Galleria di eroi” in scansioni temporali diverse. Saranno gli *eroi* quali il principe Lazar che, come narra la leggenda, alla vigilia della battaglia con i turchi, sceglierà il regno dei cieli piuttosto che la gloria terrena per avere l'eternità; o Slobodan Milošević che *fiutò il vento* quando tornò in Kosovo con le telecamere della televisione di Belgrado; oppure Rodovan Karadžić il presidente della Repubblica Serba ma anche *il criminale di guerra più ricercato al mondo*; e soprattutto Ratko Mladić, boia di Srebrenica, a mettere in atto ostilità e scontri che porteranno la federazione Jugoslava nel caos. Dopo la morte di Tito la follia di questi nuovi *eroi* aveva ripreso a soffiare sulle ceneri dei nazionalismi: conflitti lontani come quello a Kosovo Polje nel 1389, fra il principe serbo Lazar e i turchi, e conflitti vicini, delle guerre mondiali del Novecento, per arrivare a quelli di Croazia, Bosnia, Kosovo.

Eroi affiancati dai peggiori criminali e aiutati nella loro diabolica distruzione della pace dai tanti interessi delle élites economiche – complici gli stati occidentali a loro assoggettati – che usano la destabilizzazione per alimentare sempre nuove guerre³². Sappiamo a cosa hanno portato i conflitti in Afghanistan e Iraq, i bombardamenti in Libia e la guerra in Siria. Non importa cosa costi in vite umane: profugh* che fuggono rischiando la vita, spesso morendo nel mediterraneo, maltrattat*, umiliat*, ricattat*, schiavizzat*, facili prede per manodopera sempre più a basso costo; oppure lasciat* in campi improvvisati in mezzo al fango nel cuore dell'Europa, dove governi xenofobi alzano muri (come ha fatto Israele con i palestinesi), per impedire il transito nei loro paesi. I muri non sono solo di cemento e filo spinato, ma ce ne sono di apparentemente invisibili, come quelli della paura e dell'insicurezza, dello scontro tra civiltà, dell'ignoranza e del silenzio.³³

Il video postato su You Tube, la videocamera di Danilo in zona di guerra e le telecamere della televisione di Belgrado utilizzate da Milošević, sono strumenti che permettono a Usón di raccontare la complessa storia di Ana attraverso diversi sguardi.

³² Rita Di Leo, *Il ritorno delle élites*, manifestolibri, la Talpa srl, Roma, 2012.

³³ Toni Maraini, *Seminario Femminismi e Liberismo*, Giardino dei Ciliegi, Firenze, 2-4 dicembre 2016.

Ana si rivedeva "mentre introduceva il proiettile [...] nel fusto del mortaio [...] e suo padre che la incitava a [...] tirare il cordone, gridando: Fuoco! [...] Ma stavolta l'evocazione della scena non si fermava nel momento in cui il proiettile [...] si alzava al di sopra della cresta rocciosa e si perdeva dietro la cima [...] ma lo seguiva più oltre"³⁴.

Ora non poteva far finta di niente, sapeva che quel giorno di festa in cima al monte Treskavica, mentre scherzava insieme alla madre e al padre, quei proiettili spinti a forza nel mortaio avevano dilaniato corpi, distrutto abitazioni e intrappolato vite sotto le macerie. Aveva assistito, inconsapevole – ma questa non era un'attenuante –, all'orrore della guerra. E la sua ingenuità non poteva certo non renderla complice.

Quale sentimento prova una figlia quando scopre che il padre non è un eroe buono ma un boia assassino? Si chiama Mladić, Ana: suo padre è il generale della Repubblica Serba di Bosnia Ratko Mladić, oggi sotto processo all'Aja per genocidio e crimini contro l'umanità: assedio di Sarajevo, pulizia etnica in Bosnia, massacro di Srebrenica.³⁵

Usón narra del conflitto di Ana con la propria coscienza. Ana è una giovane studentessa di medicina che vuol diventare chirurgo, il padre è orgoglioso di lei, la adora e la chiama *figliolo*. Anche se comunista, lei ha abbracciato l'idea della grande Serbia e per questo non trova strano che il padre – generale – difenda con le armi i serbi che vivono in Croazia e in Bosnia, stravede per lui e crede a tutto quello che racconta. Non mette mai in discussione ciò che il padre fa; d'altronde la propaganda nazionalista si è appropriata dei media ed esalta l'esercito serbo.

Occorre seguire mezzi d'informazione indipendenti per avere una visione che restituisca verità, ma questo, Ana, non lo fa, nonostante il suo amico Petar la inviti a leggere il quotidiano "Vreme"³⁶ con il quale collabora, e vedere i reportage della CNN.

Hannah Arendt nel libro *La banalità del male*³⁷ – a proposito del processo di Otto Adolf Eichmann, e a come il suo difensore avesse definito le atrocità commesse, azioni dove si è decorati se vincitori e condannati se perdenti – afferma che quanto ha fatto Eichmann è orribile,

³⁴ Clara Usón, *La figlia*, Sellerio, Palermo 2013, p. 336.

³⁵ "La guerra di Bosnia finì nell'ottobre del 1995 con la firma degli accordi di Dayton. Sarajevo è la capitale della Federazione di Bosnia ed Erzegovina, composta da musulmani e croati. Srebrenica fa parte della Republika Srpska. L'attacco di Mladić a Srebrenica non fu né immediato né impreveduto, bensì molto annunciato. A differenza delle calamità naturali, quelle umane si possono evitare, quella si poteva evitare. Mi resta il sospetto che, se né le forze della NATO né il consiglio direttivo dell'ONU fecero niente per impedirlo, è perché gli conveniva che Srebrenica fosse ripulita dai musulmani, in vista del loro futuro piano di pace". Clara Usón, *La figlia*, Sellerio, Palermo 2013, p. 475.

³⁶ Quotidiano di Belgrado che non condivideva le tesi nazionaliste di Milošević.

³⁷ Hannah Arendt, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 1995.

ma sostiene l'inettitudine del carnefice a distinguere il bene dal male: una persona comune, mediocre, incapace di pensiero critico, pronto a obbedire agli ordini, un esecutore convinto di fare il proprio dovere.

Mladić come Eichmann? Usón non dice questo e come Arendt non giustifica il colpevole, però Ana è convinta che il padre sia nel giusto, perché protegge il suo popolo e contribuisce alla costruzione di una grande Serbia.

Durante una vacanza a Mosca, Ana vivrà i primi conflitti con l'amico Petar che la pensa diversamente da lei:

la guerra in Bosnia, come quella con la Croazia, l'ha iniziata il [...] glorioso esercito jugoslavo, debitamente aizzato da Milošević, che sogna una grande Serbia senza tutta quella feccia di ustascia e turchi, di cui lui sarà [...] presidente a vita, un novello Tito o un nuovo principe Lazar, che è più nel suo stile.³⁸

Ana è certa che siano stati i musulmani a scatenare la guerra, proclamando l'indipendenza della Bosnia-Erzegovina *come se fosse solo loro e non appartenesse anche ai serbi*. E prende ad esempio l'episodio delle bombe al mercato di Markale a Sarajevo dove, a suo parere, i musulmani assediavano la città da dentro e le truppe serbo-bosniache difendevano il loro territorio. *Come fanno ad assediarsi da soli?* le chiede Petar, spiegando che l'assedio si fa da fuori.

Quando Ana conosce Săsa, gli parlerà in inglese e non dirà che è serba. Il disagio che sente erode le sue convinzioni e la menzogna ne è la prova.

Sarà a casa del nuovo amico che prenderà corpo la dissolvenza di cui parla Usón. Ana ascolta alcune registrazioni, conversazioni intercettate dai servizi segreti stranieri. Nella lingua madre riconosce la voce paterna che ordina di sparare, *forza – soldato – col fuoco d'artiglieria. Non lasciarli dormire. Li faremo diventare matti*. Nello scarto di tempo intercorso fra il suo infuriarsi e il terrore apparso negli occhi di Săsa, percepisce come la sua vita stia per cambiare. Non può più mentire, soprattutto a se stessa, e pronuncia *il suo nome completo e quanto al resto... era la voce di suo padre*.

Le parole di Danilo la faranno crollare, annientando tutte le certezze e demolendo definitivamente l'immagine del padre. L'ex amico le racconta altre verità, le circostanze lo avevano portato in veste di cameraman in uno spazio-tempo appena passato ma ancora presente – in cui non avrebbe mai voluto essere – facendolo diventare, suo malgrado, un eroe: anche Danilo, come Amleto di Shakespeare, si è *lasciato trascinare*; Usón ricorre spesso alla letteratura per

³⁸ Usón, cit., p.47.

esprimere sentimenti ed emozioni. Danilo, a Pale, avrebbe potuto filmare con la videocamera quanto accadeva ma non lo aveva fatto. Usón utilizzerà il suo lavoro di ricerca per ricostruire, in retrospettiva, un film mai girato e con questo fisserà nella mente del suo personaggio e nell'immaginario collettivo le atrocità del *generale Mladić mentre guida le truppe nella loro marcia vittoriosa per il territorio bosniaco*.

Danilo è stato innamorato di Ana, ma il suo innamoramento si è ben presto trasformato in orrore. Non può dimenticare i corpi stuprati delle donne, *balija*³⁹, come sono chiamate dagli uomini di Mladić, tenute prigioniere e ripetutamente violentate. Non può scordare le parole dell'amico Dragan che per sopravvivere al generale è sempre ubriaco. Ancora una volta, Usón, usa la trasposizione letteraria annullando le differenze temporali per comunicare la disillusione vissuta da Danilo che, come il giovane Ivan Vasilievic (protagonista del racconto "Dopo il ballo" di Tolstoj) scoperta la crudeltà del padre dell'amata Varenka, non aveva più potuto incontrarla, e così ha fatto Danilo con Ana. Le colpe del padre ricadono dunque sulla figlia, responsabile di non aver compreso cosa egli stesse facendo. Ancora il bene che non è separato dal male e Danilo, il personaggio del romanzo a cui Usón assegna il compito di tener viva la memoria, non può accettarlo.

La vita offre sempre possibilità di scelta. Ana, che ha capito, è sola con la propria coscienza, vorrebbe parlare con il padre che aggiusta sempre tutto, ma sa che è lui il più forte: confliggere significa affrontare uno sforzo troppo grande, è consapevole di aver perso perché non può *tener testa* a chi la ama tanto.

Ha fatto la sua scelta: prende *la vecchia Zastava*, la pistola del padre, simbolo della complicità del loro affetto, che solitamente pulivano insieme – Ana, diceva il generale, ha mani da chirurgo – e si ? spara un colpo.

Usón non giudica il gesto estremo di Ana, la non linearità della narrazione ci porta, però, a interpretarlo. Forse, la figlia, non riesce a sopportare il peso della crudeltà del padre, o forse ha paura di lui, oppure sa che potrebbe odiarlo; sicuramente è conscia che non potrà più cullarsi nel sogno che la vede chirurgo felice in seno alla sua famiglia, avere figli maschi, nipoti di Ratko Mladić, lo psicotico che uccide per il gusto di farlo. Con la morte, Ana si sottrae alla continuità della stirpe e taglia il cordone dell'amore che a questa la teneva stretta, purificandosi. Credo che ad Ana possano adattarsi le parole poetiche di Zara Finzi:

³⁹ Nome dispregiativo usato dai serbi-croati per i musulmani di Bosnia.

non osare padre/venire alla mia tomba in questo dolce/aprile di Belgrado. ha visto i/pugni chiusi dei morti le/urla delle donne che lasciavano/le terre concimate con le ossa/dei mariti, i pianti smarriti degli orfani i/vecchi a se stessi abbandonati/stai lontano padre/dalla tomba incontaminata, la paura/come tuo sigillo, lo sterminio/come tuo futuro. non sfiorare/con la mano insanguinata il/mio nome inciso nel marmo. vedi? sono Ana/e basta, a nessuno figlia, Ana/a me stessa nata pura/dal colpo della tua pistola.⁴⁰

A noi, ai quali spetta il compito di dare un giudizio sulla storia, non pare che Mladić abbia compreso il gesto di Ana, che è dovuta morire *perché altri vivano*, e come Danilo, sappiamo che in Mladić è prevalso l'odio anziché l'amore. Molti giovani, come gli amici e le amiche di Ana, hanno lasciato la Jugoslavia. Le guerre e le devastazioni⁴¹ avevano privato le loro vite dei sogni; alcun* sono tornat*, altr* sono diventat* cittadin* del mondo e con fatica hanno trovato, da esuli, la loro strada: sono insegnanti, medici, docenti. Danilo vive a Londra e non fa il regista come avrebbe voluto, insegna il serbo, croato e bosniaco, poiché la lingua madre – il serbocroato – è scissa adesso in tre lingue.

Il romanzo si chiude con le riflessioni di Danilo Papo che, rievocando il racconto di Danilo Kiš “È glorioso morire per la patria”, termina con le parole: “I vincitori scrivono la storia. Il popolo tesse la tradizione. Gli scrittori fantasticano. Certa è solo la morte”.⁴²

⁴⁰ Zara Finzi, *Ad Ana*, Sagarana, on line, n. 51, 2013.

⁴¹ Popoli che fino a poco tempo prima vivevano in pace, negli anni Novanta del Novecento, danno vita a sanguinosi conflitti nel cuore della ‘civile’ Europa, che ben poco ha saputo fare tranne quello di lanciare bombe.

⁴² Usón, cit., p. 485.

Luciana Floris

Raccontare il conflitto

Cercherò di analizzare alcune opere della letteratura indiana, oggi in forte espansione, muovendo dalla consapevolezza che questa può rappresentare un grande serbatoio di immaginario, una riserva di senso alternativa a quello imperante nel mondo occidentale. Qui, tramontata la modernità come “spazio del conflitto”, è seguita un’epoca postmoderna in cui spesso ha prevalso la mediazione: l’opposizione è stata messa a tacere, neutralizzata, assorbita dal sistema. In ambito letterario, accade così che la narrativa, incalzata dall’industria editoriale, miri alla produzione di storie ben confezionate, pacificate e consolatorie: dimenticando che la realtà è di per sé contraddittoria, e senza rappresentazione del conflitto non c’è “disvelamento della verità”⁴³.

La letteratura indiana, in controtendenza, può fornire esempi di autrici che scelgono di mettere in scena il conflitto, di considerarlo un elemento vitale nella costruzione di una storia e della loro stessa identità. È il caso di Arundhati Roy e del suo finora unico libro di narrativa *The God of Small Things*, ma non per questo meno politico, a detta della stessa autrice, dei saggi che ne testimoniano l’impegno sociale e civile⁴⁴. “Quel che il ventunesimo secolo ha in serbo per noi”, scrive Roy, “è lo smantellamento delle Grandi Cose. Grandi bombe, grandi ideologie, grandi contraddizioni, grandi Paesi, grandi guerre, grandi eroi, grandi sbagli. Forse proprio adesso, in questo istante, c’è una piccola dea, lassù in cielo, che si sta preparando per noi”⁴⁵. Anche le “grandi narrazioni” lineari, con inizio e fine, punto di partenza e arrivo, e grande progresso compiuto in corso d’opera, vengono “smantellate”. Questo scardinamento del tempo e dello spazio è necessario per rifiutare l’assetto tradizionale, smascherare l’illusione del progresso, decostruire l’ordine stabilito e quindi dare voce al conflitto.

Il tempo narrativo non procede più seguendo una linea retta, ma si sfalda e si ramifica, si comprime e si dilata, appare come risultato della composizione di più dimensioni temporali che non hanno tutte la stessa portata: alcuni eventi passano velocemente, altri sono destinati a persistere, a produrre conseguenze di lunga durata. questa stratificazione temporale che la

⁴³ M. Raffaelli, “Romanzi di oggi, dove è il conflitto?”, Alias, il manifesto, 7 giugno 2015.

⁴⁴ Arundhati Roy, *Guerra è pace*, Tea, 2003, cit., p. 65.

letteratura contemporanea si propone di indagare, con un lavoro di scavo, con un movimento di affondo, di penetrazione in profondità, operazione archeologica che tende a riportare alla luce gli strati sommersi.

Ne *Il Dio delle piccole cose* la narrazione, spezzata, frammentata, segue il ritmo della memoria che ritorna su se stessa, precipita indietro nel tempo, riportando alla luce le varie stratificazioni, in un alternarsi incessante di presente e passato prossimo o remoto, in un dislocarsi continuo dei luoghi, divisi fra Oriente e Occidente. Così, al “Paese degli Dei” si contrappone il “ventre alienato di New York”; al paesaggio di risaie e piantagioni di alberi della gomma del Kerala, le periferie sordide delle metropoli statunitensi, luoghi di emigrazione (Boston, Washington); alle danze kathakali nei templi indù, la ressa nel metro alle ore di punta. Insomma al Cuore di Tenebra l’Occidente bianco ed evoluto.

Il ritorno di Estha e Rahel alla vecchia casa familiare di Ayemenem, ormai abitata dalla perdita, il loro cercarsi, guardarsi per riconoscersi, nonostante i segni del tempo; il vagare dei due gemelli per la città, percependo la presenza dell’altro come “un cambiamento nell’aria, un dilagare della luce”; il tentativo di comunicare non con le parole ma attraverso il linguaggio dei corpi – sono momenti del presente che si alternano a continue immersioni in un passato traumatico, due piani narrativi che scorrono in parallelo. Così, riaffiora alla memoria per lunghi flash discontinui il viaggio nella Plymouth per l’aeroporto di Cochin, l’arrivo della cugina inglese Sophie Mol, la fuga dei bambini di là dal fiume, nel tentativo di crearsi un rifugio dal mondo degli adulti, di costruirsi una “Casa-via-da-Casa”, fornita di “Provviste Indispensabili” per sopravvivere. Estha, che già conosce la paura avendo subito al cinema Abilash delle molestie sessuali dall’Uomo delle aranciate e delle limonate, sa che “A Chiunque può Succedere Qualsiasi Cosa. Quindi Meglio Essere Preparati”. Giochi innocenti che si concluderanno in modo tragico, col rovesciamento della barca, travolta dal corso tumultuoso del fiume Minachal e l’annegamento di Sophie Mol.

Ma quella drammatica fatalità non è che l’anello di una lunga catena che parte dal conflitto con le norme sociali, dalla violazione delle regole che prevedono il rispetto dell’ordine rigido delle caste. Protagonista della trasgressione è Ammu, la loro madre: reduce da una storia di violenza familiare, divorziata, quindi senza status nell’India meridionale dei tardi anni ’60, concepisce una relazione assolutamente proibita con un “intoccabile”. Velutha è un *Paravan* che vive in una baracca sulle rive del fiume: corpo solido dalla pelle nera, mestiere umile di falegname. È lui a rappresentare la protesta contro il sistema sociale, portata avanti dal Partito Comunista,

fomentata dalle frange del movimento naxalita che lotta contro lo sfruttamento dei lavoratori e soprattutto delle lavoratrici; è lui a esprimere “una rabbia viva, pulsante contro quel mondo ordinato e compiaciuto di sé” che marchia gli individui in base alla loro appartenenza di casta. Qualche sguardo di intesa con Ammu, ravvivata anche dalla complicità dei suoi figli, e la tentazione folle di violare le regole si insinua attraverso gli “interstizi della Storia”. Lei, consapevole della vecchiaia che avanza, sceglie di abbandonarsi alla pienezza dell’attimo, di avere fiducia nella fragilità delle cose, di attaccarsi alla loro piccolezza. “Provava, in quel pomeriggio caldo, la gelida sensazione che la Vita fosse già Vissuta. Che la sua coppa fosse piena di polvere. Che l’aria, il cielo, gli alberi, il sole, la pioggia, la luce e il buio, tutto si stesse pian piano trasformando in sabbia. Che la sabbia le avrebbe riempito le narici, i polmoni, la bocca. Che l’avrebbe sepolta...”.⁴⁶ Scende al fiume quella sera, ci ritorna per più sere di seguito, promettendo ogni volta, al Dio della Perdita, al Dio delle Piccole Cose, *domani*.

Così “la Storia sbagliò il passo, fu sorpresa con la guardia abbassata. Fu abbandonata come una vecchia pelle di serpente. I suoi segni, le sue cicatrici, le ferite risalenti ad antiche guerre e i giorni del camminare all’indietro, tutto si staccò e cadde”.⁴⁷ Ma quella felicità proibita ha un prezzo che coincide col *costo della vita*. La catena di eventi, ormai innescata, porterà Ammu a essere cacciata di casa, a perdere il suo *Locustandi* e vivere un’esistenza precaria segnata dalla solitudine e dalla malattia, perseguitata dal ricordo di quanto accaduto. Fino alla morte in una camera d’albergo, a soli trentuno anni. “Non vecchia. Non giovane. Ma vitalmente moritura.”

Il suo gesto trasgressivo – la violazione delle Leggi dell’Amore – si ripeterà in Rahel, nell’estremo tentativo di comunicare col fratello, ritrovato quando ormai è divenuto un forestiero. “Erano estranei incontrati per caso. Si conoscevano prima che la Vita iniziasse”⁴⁸. La storia li aveva divisi, lui era stato messo sul postale per Madras per poi proseguire fino a Calcutta ed essere restituito al padre, finché questi, ventitré anni dopo, era emigrato in Australia. Allora, “ri-restituito”, aveva fatto ritorno alla casa di Ayemenem. E Rahel, emigrata negli Stati Uniti, divorziata come la madre, anche lei senza più *Locustandi*, era tornata in patria per ritrovare Estha. I due gemelli sono cresciuti separati, ma entrambi hanno dovuto convivere con quanto accaduto: quell’evento “insignificante in termini di ere geologiche”, simile a “un battito di ciglia della Donna Terra”, ha continuato a riverberarsi sulle loro vite, scavandole, insinuandovi il vuoto e il silenzio. Rahel cerca la fusionalità perduta, che risale a “quei primi anni amorfi in cui la memoria

⁴⁶ Roy, *Guerra*, p. 232.

⁴⁷ Arundhati Roy, *Il dio delle piccole cose*, trad. it. di Chiara Gabutti, Guanda, Milano 1997, p.184.

⁴⁸ Roy, *Il dio*, p. 337.

cominciava appena a esistere, la vita era piena di Inizi e non conosceva Fine, e tutto era Per Sempre”; allora, i gemelli “pensavano a loro due insieme come Io, e separati, individualmente, come Noi (...) identità fuse insieme”⁴⁹.

La prosa asciutta e al tempo stesso immaginifica di Roy va alla ricerca di quel nodo conflittuale, ormai rimosso, che ha portato Estha a rifugiarsi nel silenzio, a ripiegarsi su di sé, ad apparire “inanimato e quasi invisibile”, insomma a “occupare pochissimo spazio nel mondo”. La scrittura va a svelare quei “segreti marini” che si nascondono nei suoi occhi, a dissepellire l’origine del trauma: quella parola, un semplice *Si*, ormai nascosta fra le pieghe della memoria, che ha segnato la condanna definitiva di un uomo già colpito a morte. Trauma che la storia familiare, con la complicità delle istituzioni poliziesche, ha tentato di cancellare. La narrazione diventa indagine sulle ragioni di un silenzio, analisi di una perdita, elaborazione di un lutto, ma anche esplorazione di limiti e confini. “Margini, Bordi, Orli, Confini, Frontiere e Limiti sono comparsi ai loro orizzonti separati come una banda di folletti maligni. Creature piccole dalle lunghe ombre, che pattugliano un Limitare Sfocato”⁵⁰.

È Rahel a rompere quel silenzio che non significa “accusa, e tantomeno protesta, quanto piuttosto una specie di estivazione, un letargo”; è lei a portare con sé il rumore di treni in corsa – quel treno che li ha separati –, la sensazione di luce-ombra quando si viaggia accanto al finestrino, ristabilendo così un legame col mondo. Nel tentativo di comunicare, di sconfiggere il silenzio che ha messo radici in Estha, le parole diventate ormai inservibili, Rahel infrangerà ancora una volta le “Leggi che separano il Sesso dall’Amore o le Necessità dai Sentimenti”. Si delinea così una genealogia femminile segnata dallo scontro con le regole sociali e dalla loro violazione: conflitto che passa di madre in figlia come un’eredità cruciale e però decisiva per la lotta di liberazione delle donne. “Tutti loro avevano infranto delle regole. Tutti loro avevano sconfinato in territori proibiti. Tutti loro avevano violato le leggi che stabilivano chi bisognava amare e come. E quanto”⁵¹.

Misurarsi col conflitto “infinito, circolare” fra “potere e impotenza”⁵² diventa per questa scrittrice un’occasione di impegno politico e sociale. Originaria del Kerala, la regione delle Backwaters, Roy sa bene come l’acqua sia portatrice di vita e di morte, benedizione e

⁴⁹ Roy, *Il dio*, p. 10.

⁵⁰ Roy, *Il dio*, p. 11.

⁵¹ Roy, *Il dio*, p. 38.

⁵² Arundhati Roy, “Guerra e potere”, in *Internazionale*, n. 459, 2002. “Il tema di buona parte di quello che scrivo, narrativa e saggistica, è il rapporto fra potere e impotenza, e il conflitto infinito, circolare, in cui sono impegnati questi due elementi”.

maledizione, ricchezza e povertà, raccolti cospicui o carestie, soprattutto per i contadini indiani che non possiedono niente, nemmeno la terra. Questa consapevolezza anima anche le sue battaglie ambientali riguardo la questione delle grandi dighe e la privatizzazione di risorse energetiche come l'acqua o l'elettricità e più in generale, i pericoli della globalizzazione mondiale o il divario tra Oriente e Occidente. Consapevolezza che l'ha portata a marciare accanto ai contadini, alle donne, ai toccabili e agli intoccabili, a partecipare ai vari movimenti di lotta per i diritti civili. I suoi scritti, giudicati "discutibili" dalle autorità giudiziarie, le hanno valso una condanna per oltraggio alla Corte Suprema di Delhi, e il rischio della prigionia. Ma lei stessa si stupisce di essere definita una "scrittrice attivista", (nonché "antipatriottica") come se fosse una contraddizione in termini, come se la letteratura dovesse restare confinata nell'ambito della *fiction*, e non avesse il compito di agire sulla realtà, di trasformare il sociale. "D'accordo, i saggi non sono opere di narrativa, ma" si chiede, "da quando in qua gli scrittori hanno rinunciato al diritto di scrivere saggistica?"⁵³ E, potremo aggiungere, da quando hanno scelto di confinarsi nell'ambito della *fiction*, rinunciando a prendere posizione sulle questioni politiche e civili e a trasformare la realtà in cui vivono? Insomma a fare della letteratura uno spazio di resistenza?

Il conflitto può essere un elemento vitale per la costruzione della stessa identità. Questo vale per la scrittrice di origine bengalese Jhumpa Lahiri, emigrata negli Stati Uniti, che attualmente ha scelto di vivere a Roma e di scrivere in italiano.

Al centro del romanzo *The Lowland*⁵⁴ c'è proprio il conflitto fra lingue, culture, identità diverse. Anche qui la linearità classica della narrazione è spezzata da diversi flashback, immersioni in un passato traumatico che irrompe nel presente per squarci, strappi improvvisi, fasci di luce puntati nell'oscurità della memoria, svelando poco alla volta i tragici eventi rimossi: l'uccisione per mano della polizia di Udayan, il fratello più ribelle, militante nel movimento naxalita, colui che è rimasto, continuando a lottare per la rivoluzione. Invece Subhash, più calmo e ubbidiente, è partito, emigrato negli Stati Uniti per ragioni di studio, destinato a una tranquilla carriera universitaria. A stabilire un legame indissolubile tra loro, nonostante le scelte di vita opposte, è Gauri, divenuta moglie di entrambi per gli sviluppi paradossali della vicenda; è lei a vivere la lacerazione più forte, a personificare il contrasto fra due mondi, ma anche a cercare di ricomporlo. Ancora una volta, la scrittura diventa rammemorazione, lavoro di scavo che porta alla luce le ragioni del trauma, indagine sul conflitto fra partire e restare.

⁵³ Roy, *Guerra*, p. 163.

⁵⁴ Jhumpa Lahiri, *La moglie*, trad. it. di Maria Federica Oddera, Guanda, Milano 2013. Titolo tradotto in modo fuorviante, a mio avviso: si perde infatti il termine *terra*, che ricorre in varie opere dell'autrice.

In mancanza di un'appartenenza precisa, Lahiri ammette che la sua identità, frammentaria, composita, si è creata a contatto con lingue e culture diverse: in una zona periferica, ai margini dei vari Paesi. Perciò parla di "identità duplice, biforcata, contestata". "Per tutta la vita sono stata in conflitto tra due identità diverse, entrambe imposte. (...) Da un lato cerco disperatamente di appartenere, di avere un'identità precisa. Dall'altro mi rifiuto di appartenere, e ritengo che la mia identità confusa e ibrida mi arricchisca. Resterà probabilmente per sempre in conflitto tra queste due strade, questi due impulsi".⁵⁵

Tuttavia, è proprio questo vuoto originario ad alimentare la scrittura, a costituirne il centro propulsore, il cuore pulsante. È proprio questa insicurezza ontologica a dare origine alla creatività. "Dal punto di vista creativo non c'è nulla di tanto pericoloso quanto la sicurezza"⁵⁶. E, si potrebbe aggiungere, la mancanza di conflitto. Così come "l'imperfezione dà lo spunto all'invenzione, all'immaginazione, alla creatività", al punto da far dire a Lahiri "più mi sento imperfetta, più mi sento viva", allo stesso modo, maggiore è la conflittualità rappresentata, maggiore è il senso di realtà.

Alla fine, l'unica appartenenza possibile, per Lahiri, resta quella alle parole, l'unico radicamento possibile resta la scrittura. "Fin da ragazza appartengo soltanto alle mie parole. Non ho un Paese, una cultura precisa. Se non scrivessi, se non lavorassi alle parole, non mi sentirei presente sulla terra"⁵⁷.

⁵⁵ Jhumpa Lahiri, *Il vestito dei libri*, Lectio Magistralis, Premio Von Rezzori, Firenze, 10 giugno 2015, pp. 37-51.

⁵⁶ Jhumpa Lahiri, *In altre parole*, Guanda, Milano, 2015, p. 70.

⁵⁷ Lahiri, *In altre parole*, p. 72.

Laura Graziano

Tempi conflittuali, vite solidali (appunti per un articolo)

La ricerca dei gruppi femministi italiani degli anni '70 ha tracciato una nuova genealogia del femminile.

In equilibrio tra esplorazione e costruzione di una soggettività diversa, le donne coinvolte nella rivoluzione femminista reinterpretano le vite proprie e quelle delle antenate che la storiografia ha reso opache o espulso dalla memoria.

Ripensare se stesse e la propria origine è la pratica fondante di quei primi anni di femminismo, il metodo è una dura contronarrazione dove storia e memoria si intrecciano e a volte si scambiano le parti e l'autobiografia e la biografia diventano allora la condizione per individuare e trasformare la soggettività femminile.

I gruppi femministi mettono in pratica un pensiero che la storiografia sta indagando e svilupperà successivamente: non è il passato a essere oggetto della storia, ma la memoria (Nicole Loraux).

Questo complicato lavoro di memoria e teoria che procedono insieme e che darà origine a una forma narrativa nuova, è ampiamente usato da chi partecipa ai gruppi nella duplice forma di indagine sul proprio presente e sulle figure femminili del passato e delle loro eredità, che vengono studiate secondo criteri di affinità o analogia biografica.

Alcune donne del passato diventano dei modelli, dei riferimenti, si dispongono lungo il filo del ripensamento storico e biografico, sorelle immaginarie in un lavoro scientifico e personale che vuole tenere insieme nuovi metodi interpretativi ed esperienze personali.

Questo metodo di indagine produce una perturbazione del tempo cronologico: donne di epoche diverse vengono studiate in un ipotetico allineamento su uno stesso piano temporale (Paola Di Cori).

Avvicinare fenomeni distanti e diversi per evidenziare inaspettati tratti comuni serve a mostrare delle continuità fino ad allora imprevedute, infatti l'unità di senso di soggetti e di avvenimenti non emerge più dalla disposizione del tempo lineare, ma è prodotta dal processo anacronistico (o anacronico). Attraverso la collisione di tempi non in sequenza si produce una nuova leggibilità e una nuova conoscenza della soggettività di ciascuna.

È il presente ad attivare delle regioni di senso che fermentano (Walter Benjamin) nel passato, la cui conoscenza si chiarisce nel montaggio anacronistico con “l’ora”.

Una trentina di anni prima, una scrittrice che nulla ha da spartire con il movimento femminista per pensiero, per storia, per posizione letteraria, scrive un bellissimo e importante romanzo che ha origine in un anacronismo storico che attraversa tutto il testo: il dialogo della scrittrice – voce narrante e autrice qui coincidono – con la pittrice Artemisia Gentileschi.

L’autrice è Anna Banti.

Siamo passati/e dietro lo specchio, lasciato il primo femminismo e arrivati/e a ritroso nel mondo della letteratura, che separa non tanto o non solo realtà e finzione, ma orienta il vissuto, i suoi fantasmi, le fantasie in una particolare forma narrativa con le sue regole, le sue leggi, le sue continue trasgressioni, le sue infinite scoperte e con le sue molte interpretazioni.

Il dialogo della scrittrice con la pittrice è un vero dialogo, dove l’una e l’altra si parlano, non si tratta solo di una ipotetica ricostruzione biografica. O anche di un doppio monologo intrecciato (Edda Ghilardi).

Questo dialogo attraverso i secoli tra la scrittrice e la pittrice è ben più di uno stratagemma narrativo, è la costruzione di una analogia che, esplorando la formazione e la vita di Artemisia Gentileschi, indaga la formazione e la vita dell’autrice (autobiografia interiore, Fausta Garavini). La mia ipotesi è che il procedimento che apre la strada a questa forma di conoscenza è l’uso dell’anacronismo, dunque di un conflitto temporale.

Anna Banti usa il procedimento anacronistico – come faranno poi i gruppi femministi – per costruire una analogia attraverso il legame, esplicito, tra biografia e autobiografia. Il risultato, straordinario, incisivo, netto nella sua realizzazione, è la costruzione di una terza figura narrativa, il rapporto tra due vite femminili dedicate all’arte (della figura e della parola). L’analogia stabilisce una continuità nella discontinuità del tempo.

Scrivere la storia di Gentileschi tracciando contemporaneamente la propria autobiografia, richiede ad Anna Banti la compressione della storia, e di poter immaginare che il passato fermenti nell’ora (Benjamin).

Sicuramente Anna Banti si giova di come il Modernismo e molte opere nella prima metà del ‘900 modificano le ordinate scansioni temporali precedenti; ma, solo un esempio, i

contemporanei stati di coscienza che il capolavoro di Proust mette in luce sono ben distanti dal parlarsi e dal farsi parlare in un tempo di cui ci mostra il potere di profezia.

Della pittrice Artemisia Gentileschi non si sa moltissimo, nasce a Roma nel 1593, figlia del pittore Orazio Gentileschi. Nulla si sa della madre. Viene stuprata, adolescente, da Agostino Tassi, un pittore amico del padre, che lo manderà a processo. Si trasferisce successivamente a Firenze, poi a Napoli, successivamente sarà in Inghilterra. Continuerà a dipingere e farà di questa sua passione e intenzione anche una attività lavorativa.

Anna Banti va a cercare “quel che la storia tace a se stessa” o, possiamo dire, il precipitato dell’inconscio della storia, tutto quel che la storia ha dimenticato: qui, la vita di una pittrice.

Ci racconta Artemisia come una donna coraggiosa, capace di rinunciare agli affetti più cari per dipingere e la “ragazzina timorosa” che Anna Banti vede in Artemisia da piccola, va a comporre un carattere timoroso e spavaldo al tempo stesso. Ed è il carattere di Artemisia, pensieri, sentimenti, decisioni, che Banti vuole esplorare e ricostruire. Non sono i quadri, i prodotti del suo genio artistico, di cui si occupa. Anche se di quadri si parla, ma molto spesso senza descriverli nella loro materialità, bensì seguendo il momento e lo stato d’animo che produce quell’opera. Banti si disinteressa a forme di ekfrasi. Una volta consultati i documenti, li abbandona e lavora non sul vero, ma sul probabile, sul verosimile. “È nel verosimile che si spoglia l’elemento accidentale”.

Sono i pensieri, fluidi o bruschi, gli stati d’animo che sorreggono l’artista oggetto/soggetto del suo movimento di scrittura. “Non le interessa inchiodare un personaggio, un fatto ad una data, ma un personaggio ai suoi sentimenti” (Ghilardi).

E quali sono i sentimenti di Artemisia che vuole dipingere perché lì è la sua soddisfazione e anche la sua riparazione? E quali quelli di Banti, che fa della sua esclusione della vita familiare una forza creatrice ed estrae dalla sofferenza la sua autonomia di scrittrice.

È stato osservato che la biografia di Gentileschi è l’autobiografia di Banti. Per affermare questo è necessario ricordare che esiste un’autrice nell’opera e un’autrice fuori dell’opera. Sicuramente un’opera mette in gioco un riconoscimento: non un riconoscimento di un’identità, già dato dalla firma, bensì il riconoscimento del fatto che l’identità è lì, nell’opera.

Sono la figura dell’analogia e la struttura del tempo rovesciata che dà possibilità prima e spazio dopo, che permettono a Banti una fruttuosa comunicazione, un passaggio aperto dal romanzo a sé, da Artemisia ad Anna e viceversa, da Banti a Gentileschi.

Riconoscimento, omaggio e sviluppo a due vite che hanno spostato le fatiche e le esclusioni in una zona diversa, le hanno spostate per trasformarle in creazione.

La scrittrice e la pittrice. Dalla potenza all'atto. Atto.

Maria Letizia Grossi

***Scritture dal Libano.
Un invadente presente, un intreccio di conflitti e la rivoluzione delle donne***

Beirut. Libano. Luogo di fascinazione e di cruda violenza, di conflitti ripetuti in una catena che pare non si riesca a spezzare: guerra civile durata 15 anni, bombardamenti statunitensi e israeliani, culminati nella guerra israeliana dell'estate 2006, frequenti attentati con autobombe, contiguità e contaminazioni con il conflitto israelo-palestinese e con quello siriano.

La prima volta che sono stata a Beirut, prima della guerra civile, nel lontano 1973, la città, nell'arco delle colline, sul golfo luminoso, mi sembrò una sintesi tra ciò che immaginiamo del Medio Oriente esotico e fascinoso e le comodità e i lussi moderni. Nei vari ritorni ho visto muri smozzicati e feriti dai colpi di mitraglia, ricostruzioni veloci e un'indomabile voglia di riprendere a vivere. Mi hanno colpita particolarmente le donne, che fossero tradizionaliste o femministe ed emancipate, sempre attente, intelligenti, con una capacità di resistenza e di rinascita che le accomuna alle palestinesi. Il Libano è un paese in cui è molto forte il conflitto di genere, è il più filo-occidentale, il più moderno e vicino all'Occidente tra i paesi arabi e mediorientali – pur con una forte presenza di integralismi, tra cui quello sciita e filo-iraniano di Hezbollah. Ma qui esistono ancora, come altrove nell'area, tradizioni rigidamente maschiliste e patriarcali. Quella di molte donne libanesi è una vera e coraggiosa rivoluzione in atto.

Elemento di ricchezza, ma anche di inquietudine, è la coesistenza di gruppi etnici e la presenza del numero più alto nel mondo di confessioni religiose, che a volte convivono, a volte si trasformano in pretesti per settarismi e scontri armati.

Tutti questi conflitti e rivoluzioni sono presenti con forza e immediatezza nella scrittura delle due autrici che ho scelto di esplorare, attraverso la lettura di due libri, Zena El Khalil con *Beirut, I love you*⁵⁸ e Alawiya Sobh con *I miei sogni nei tuoi*⁵⁹.

Una peculiarità, che mi ha intrigata, delle autrici e dei testi, è l'immersione nella contemporaneità degli avvenimenti, la scrittura in presa diretta. Non è una cosa che avviene di frequente nella scrittura dei conflitti: spesso ci vuole tempo perché si riesca a raccontare le lotte e i traumi.

⁵⁸ Zena El Khalil, *Beirut, I love you*, 2009, Donzelli, Roma 2010.

⁵⁹ Alawiya Sobh, *I miei sogni nei tuoi*, 2006, Mondadori, Milano 2013.

Il libro di El Khalil nasce da un blog sulla guerra condotta da Israele contro il Libano nell'estate del 2006, che la giovane artista visuale, pittrice e performer, scrittrice e attivista culturale, ha vissuto in prima persona, registrandone i momenti, le angosce e le paure nell'immediatezza del loro accadere. Ripreso da *The Guardian*, il suo blog è stato tra i più seguiti durante la guerra dell'estate 2006, trovando attenti lettori e lettrici in tutto il mondo. È poi diventato un coinvolgente romanzo, in cui cronaca, autobiografia, storia si intersecano.

Artista nota a livello mondiale, Zena, di famiglia libanese drusa, ha vissuto in più paesi e continenti: nata a Londra, ha trascorso infanzia e adolescenza con la famiglia in Nigeria, è partita da sola giovanissima per studiare e partecipare alla vita culturale di New York, qui ha conseguito un Master of Fine Arts e poi ha deciso di tornare per continuare i suoi studi di Graphic Design nella Beirut delle sue origini.

Quella del romanzo, come esplicita il titolo, è la storia di un amore per una città, per la gente che ci vive e che è sballottata e ferita da ciò che vi accade, dalla follia che la percorre e dagli scontri, è il racconto di una immersione completa nelle contraddizioni, splendori e violenze di questo luogo. A Beirut le guerre si susseguono, ci si può aspettare lo scoppio di una bomba da un momento all'altro. Zena e Maya, la sua più grande amica, in un mondo stravolto dai gruppi armati, cercano il senso delle loro giovani vite in questo posto singolare, violento ma anche sensuale, vivo. Tra confini e filo spinato a dividere quartieri e gruppi etnici e religiosi, tra attentati e paure, la gente continua a vivere la sua vita il più possibile "normalmente". Le due amiche vanno a ballare, si innamorano, si sposano, si separano.

La storia libanese è ripercorsa anche attraverso le vite precedenti della protagonista. Quella di Hussein, un ragazzo druso nato nel 1901 in un oscuro villaggio libanese dell'entroterra, che annega mentre è in viaggio sull'Atlantico per raggiungere i genitori a New York; quella di Asmahan, una famosa cantante siriana drusa degli anni trenta, che rimpiange la fine della condizione di eguaglianza sociale delle donne druse con gli uomini, a causa delle leggi dell'Impero Ottomano. Ma Asmahan continua a cantare per evadere dalla tradizione oppressiva. E, tra Oriente e Occidente, "io cantavo per costruire ponti".⁶⁰

Le passate incarnazioni sono un originale espediente narrativo per osservare da un punto di vista personale la storia libanese del secolo ventesimo, ma corrispondono anche alla credenza drusa della metempsicosi.

⁶⁰ Zena El Khalil, p. 28.

Al pari di Asmahan, l'autrice partecipa della cultura di Oriente e Occidente. Espone in tutto il mondo e trascorre parte del suo tempo a Torino. (Proprio a Torino una sua mostra recente “*from Mirfaq to Vega*”, con sculture, tele e video ripercorre la sua storia familiare⁶¹).

Il romanzo parla anche degli anni trascorsi a New York e la delusione nei confronti dell'*Azienda Amrika*, il cui credo impone di “fare soldi. New York non accoglie tutti... ti inchioda in una categoria: ti classifica come grasso, basso, bianco o nero. Ti classifica come arabo”⁶². In particolare dopo l'11 settembre “quando prevalse il panico, venne buttata fuori dalla finestra la capacità di giudizio, e fu allora che si cominciò a puntare il dito... Dopo il crollo delle torri ero solo un'araba, per gli altri”⁶³.

La scrittura di El Khalil è impetuosa, eccessiva, insiste da un lato sul *cupio dissolvi* della Beirut post-guerra civile, dall'altra sulle sfrenatezze notturne di ragazze e ragazzi, tra night club, droga, alcool, amori e sesso, in una volontà spasmodica di dimenticare gli orrori e le morti con una vitalità convulsa. Ma Zena non si ferma qui, continuando la ricerca di un senso, di una via di salvezza, trova l'arte, la scrittura, la solidarietà, l'amicizia, il percorso di crescita e liberazione delle donne, da opporre alla guerra e alla distruzione.

Alawyia Sobh è una nota scrittrice e giornalista, femminista da anni impegnata nella lotta per i diritti delle donne, collaboratrice dei maggiori quotidiani libanesi, fondatrice e direttrice della rivista *Snob*, tra le più diffuse in tutto il mondo arabo. In italiano è già stato pubblicato un altro suo romanzo, *Il suo nome è passione*⁶⁴.

Il primo conflitto che si apre nel romanzo è quello, singolare, che oppone Dunia, la protagonista di *I miei sogni nei tuoi*, a un libro che non riesce a finire di leggere, perché proprio di lei e delle sue amiche parla direttamente; la scrittrice è la sfuggente vicina del terzo piano, che però in parte è anche la stessa Dunia: le due donne si scambiano i sogni e condividono le storie.

Passando attraverso l'inconsueto e non del tutto chiarito rapporto tra scrittrice e personaggi, Alawyia scruta i conflitti di genere in Libano. Osserva a fondo il sofferto rapporto di Dunia col marito ex miliziano, ex uomo di potere, politico corrotto, partner fedifrago e maschilista, ora inchiodato a letto a causa di un incidente automobilistico, ma ancora deciso a pretendere dalla moglie obbedienza e oblatività e anche prestazioni sessuali. Quasi del tutto paralizzato, Malek vorrebbe che anche il mondo intorno a sé si bloccasse, a partire dalla moglie,

⁶¹ La mostra si è tenuta da ottobre 2014 a gennaio 2015, presso la galleria Giorgio Persano.

⁶² Zena El Khalil, p. 16.

⁶³ Zena El Khalil, pp. 3-34.

⁶⁴ Alawyia Sobh, *Il suo nome è passione*, Mondadori, Milano 2011.

che non deve esistere se non per accudirlo. È ciò che richiede anche la famiglia di lui, in particolare la madre, che minaccia di togliere i figli a Dunia, se lei non terrà un comportamento consono. In questa ottica è raccontata pure la vicenda della vicina Ferial, col suo amore totalizzante e non corrisposto, che a volte si alterna, come io narrante, a Dunia. Il ricatto del potere maschile, detentore del denaro e del ruolo sociale predominante, finisce per contaminare la sessualità. Se la sessualità libera è un'esigenza forte di molte donne arabe e molto spesso è presente nelle scrittrici, quella in vari modi imposta si può facilmente trasformare in una forma di dominio. Nel romanzo, anche gli uomini innamorati e gentili dopo un po' se ne vanno, o tradiscono o opprimono le partner, o muoiono, travolti dalla follia maschile della guerra e degli scontri tra milizie. La società libanese, in particolare quella della capitale, presenta molte contraddizioni, per quanto riguarda la situazione femminile. Nel romanzo ci sono donne che lavorano, escono, si comportano e si vestono in maniera indipendente e libera, ma quelle che si sposano ricadono nei vincoli patriarcali.

Il controcanto è rappresentato dalle relazioni amicali tra le vicine di casa del condominio di rue Hamra, che a breve dovranno tutte lasciare, perché l'edificio, danneggiato dalla guerra, verrà abbattuto per far posto a un palazzo nuovo e più grande. Le donne si raccontano i sogni, le storie, i desideri, gli amori, le delusioni, i ricordi familiari. Alle vicende personali si intrecciano nelle loro voci antiche leggende e credenze popolari, storie dei villaggi d'origine. Nel condominio, nonostante la suddivisione consueta a Beirut dei diversi gruppi in quartieri separati e, durante la guerra, non comunicanti, abitano donne di diverse etnie e religioni, sciite, sunnite, cristiane, borghesi e popolane. Anche qui non mancano i contrasti, ma sono risolti attraverso il reciproco raccontarsi, la solidarietà femminile e i rapporti amicali tra la gente comune. Mettendo in scena questo microcosmo e le persone ad esso collegate, la scrittrice indaga i conflitti sociali, culturali e religiosi della città multi-etnica e multiculturale, e anche la possibilità che essi siano elaborati e tornino ad essere la ricchezza stimolante che è propria dell'eterogeneità.

Un tema molto presente, onnipresente, è la guerra; la guerra che non è solo il passato recente, ma che persiste attraverso i suoi effetti. Rue Hamra, strada centrale di Beirut, dove prima si aprivano cinema, negozi di lusso e locali notturni, è specchio degli esiti del conflitto armato, irriconoscibile, coi muri crivellati dalle pallottole, gli esercizi chiusi o trasformati. Eppure la strada tenta di rivivere, di ricostruirsi, come avverrà appunto sulle macerie del condominio di Dunia. Le donne si esprimono in queste pagine spesso contro la guerra. "Ma che c'entriamo noi con la

guerra? Non abbiamo proprio nulla contro i cristiani. Noi e loro viviamo sulla stessa terra”⁶⁵. La guerra è un affare di maschi, che travolge tutti e tutte.

In mezzo alla violenza e ai conflitti, la rivoluzione coraggiosa che si sta compiendo è quella delle donne, e ciò avviene soprattutto attraverso la condivisione delle proprie storie. Nelle parole di ciascuna e nelle pagine della scrittrice. Dunia, alla fine di una giornata difficile, tenta di addormentarsi. L’ultimo capitolo del libro lo leggerà l’indomani.

⁶⁵ Alawyia Sobh, *I miei sogni nei tuoi*, p. 238.

Laura Marzi

Perturbanti vulnerabilità

Nella mia vita il problema era la domestica (Kuperman, 2014, p. 9)

La conflittualità nel rapporto tra la donna che impiega e la donna pagata per occuparsi in casa altrui delle persone anziane, o anche solo delle faccende domestiche, è un'evidenza della vita quotidiana. Ne hanno scritto, per citare fonti a me vicine, due teoriche francesi: la sociologa Caroline Ibos e la psicologa Pascale Molinier; la stessa relazione conflittuale si ritrova, in un altro esempio, fra i temi dell'articolo di Sabrina Marchetti, *Le donne delle donne* (in *DWF*, 1-2, 2004, pp. 68-98).

A partire dalla considerazione di Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi che è: «attraverso le scritture delle donne che si possono cogliere le trasformazioni, le inquietudini e le resistenze che nel tempo interessano il rapporto donna-casa» (*La perturbante*, p. 151), possiamo chiederci come la letteratura scritta dalle donne racconti questo specifico conflitto. La risposta è, ovviamente: in molti modi diversi. A costituire, però, un esempio lampante di narrazione del conflitto tra “la signora” e “la signora delle pulizie” è il romanzo di Nathalie Kuperman *La domestica* (2014; ed. or. *J'ai renvoyé Marta*, 2005). Il testo, breve, è un resoconto dei pensieri di Sandra, la narratrice, dal giorno in cui entra in casa sua la giovane polacca che ha deciso di assumere, ovviamente senza contratto, perché una volta alla settimana la aiuti nelle pulizie domestiche.

La personaggio di Sandra è una donna inserita nella medio/alta borghesia parigina, impegnata in un lavoro intellettuale, che vive col marito, con cui condivide l'estrazione sociale e il livello culturale, i due figli di lui e la loro bambina: Marta, omonima della domestica.

La reazione di Sandra all'ingresso di Marta nella sua vita e nella sua casa si definisce da subito per l'ambiguità delle sue emozioni e la contraddittorietà che caratterizza le sue riflessioni. Per esempio, l'entusiasmo per l'arrivo di un aiuto nello svolgimento delle faccende domestiche si accompagna fin da subito a un senso di inadeguatezza. Del resto, come scrive Pascale Molinier, riferendosi alla relazione di cura: “le *care* est ambigu” (Molinier, 2013, p. 60). L'arrivo di Marta rappresenta per Sandra una conquista: “pensavo a Marta (domestica), insomma, era lei che mi faceva realizzare che nella vita avevo tutto” (p. 35), ma gli effetti dell'entrata in scena della domestica nella vita di Sandra si rivelano presto ben più problematici. L'ingresso di Marta nella storia e nella casa della narratrice comporterà per Sandra l'insorgere di un crescente senso di

disagio, di cui le cause possono essere individuate soprattutto in due fattori: la presenza in casa di una donna straniera, che suscita nella narratrice la paura della perdita del controllo sul proprio spazio domestico e sulle sue relazioni familiari; il riaffiorare in Sandra di ricordi infantili drammatici innescati dall'arrivo di Marta.

La paura per la perdita del controllo sul proprio spazio domestico e sul proprio spazio intimo, marito compreso, si manifesta in vari luoghi del romanzo e coincide con il terrore di cui scrive Caroline Ibos nella sua ricerca sulle condizioni di vita delle *tate* originarie della Costa d'Avorio, che lavorano in territorio parigino: "succede che la datrice di lavoro si senta spossata dal controllo che l'impiegata domestica ha sulla sua casa : "quando rientro la sera e vedo le sue buste nel mio ingresso, le sue scarpe lì in mezzo, il suo vecchio cappotto su una poltrona nel salotto, ho l'impressione di non essere più a casa mia"" (Ibos 2012, p.102, trad. mia). Coerente con questa testimonianza riportata dalla sociologa, Sandra scrive che rientrando in casa il primo giorno di lavoro di Marta: "la sera fu come se non fosse più casa nostra". La presenza della domestica, di un'altra donna, che con il suo corpo ha agito nella sua stanza da letto, in quella di sua figlia, nel bagno, spinge la narratrice a considerare che quei luoghi siano stati ormai intaccati da una forma di estraneità tale da sottrarre loro lo statuto di familiare.

Questa violazione del proprio spazio che Sandra attribuisce a Marta viene espressa spesso anche attraverso considerazioni intorno all'immagine della porta: "non volevo aprirle quella porta: le immagini che mi venivano quando nominavo mia figlia". La narratrice sta parlando con Marta, la domestica, per la prima volta, aspettando che suo marito rientri perché insieme le mostrino l'appartamento. Ha in braccio Marta, sua figlia, a cui si rivolge con dei vezzeggiativi. Questa intimità, tra lei e la bambina, è uno spazio che Sandra non vuole però concedere a Marta, bensì dal quale, al contrario, vuole escluderla. A risultare interessante è che queste resistenze si manifestano fin da subito: Sandra teme; infatti, fin dal momento del primo colloquio, che Marta prenda possesso dei suoi affetti, invada il suo territorio.

Questo timore investe la relazione col marito, di cui Sandra diventa immantinente gelosa. Subito dopo l'esternazione delle sue resistenze a mostrare a Marta la tenerezza che prova per sua figlia, il marito di Sandra fa il suo ingresso in scena. Sarà lui ad accompagnare la futura domestica a fare il giro dell'appartamento, perché la narratrice deve preparare la cena. Sandra è immediatamente gelosa: "li sentii ridere, poi non sentii più nulla [...] Di che parlavano? [...] Riecco le risate dei ragazzi, ma di Marta e mio marito nessuna traccia. Ho chiamato Jules (uno dei due figli del marito di Sandra, NDR): "Che stanno facendo?" "Papà sta facendo vedere le cose a

Marta.” “Quali cose?”” (pp. 16-17). Anche in questo caso, per rappresentare il suo sentimento di gelosia, la paura di un’invasione nel proprio territorio da parte di Marta, Kuperman utilizza il topos della porta. Il marito mostra alla ragazza come aprire la porta di casa, visto che la serratura è difettosa: “è trascorso un po’ di tempo senza che io riuscissi a riconoscere il rumore della chiave nella serratura, sentivo la voce di mio marito, ma non distinguevo le parole, come se lo facesse a posta a parlare piano” (p. 29). La commistione fra gelosia e paura per una presa di possesso dei suoi spazi da parte di Marta risulta evidente dalla descrizione che Sandra fa della giovane al rientro nell’appartamento, dopo la prova-chiavi: “era entrata trionfante, orgogliosa di essersi introdotta in casa nostra senza gran difficoltà” (p. 44). Del resto nel corso del testo Sandra concluderà: “una porta per me rappresenta sempre un pericolo” (p. 45).

La tematica della porta rinvia ad un altro romanzo, incentrato sulla relazione tra la donna che impiega e l’impiegata domestica: *La porta*. Qui Magda Szabò, autrice e narratrice, racconta della sua relazione con la donna che svolge le faccende domestiche in casa sua: Emerenc. In questo caso, però, a non volere aprire la propria porta di casa e quella della propria storia è Emerenc. Il romanzo racconta di come, a seguito di molte resistenze, nasca fra Magda e la sua impiegata domestica una relazione così forte da indurre quest’ultima ad aprire alla scrittrice la porta di casa sua, luogo inaccessibile per chiunque altro. *La porta* è una sorta di narrazione della sua colpa da parte di Magda per non essere stata in grado di custodire il segreto di cui Emerenc l’aveva messa a parte, tradendo la sua fiducia.

Il secondo fattore di disagio individuato precedentemente, generato in Sandra dalla presenza della domestica, è il ritorno di ricordi drammatici del periodo dell’infanzia. La giovane Marta arriva dalla stessa città da cui era originario il nonno di Sandra, ebreo polacco ucciso dalla furia nazista: Lublino. Poi, Marta porta lo stesso nome della figlia della narratrice e la bambina a sua volta si chiama Marta, perché così si chiamava la nonna, che si è occupata di Sandra dopo che sua madre è stata rinchiusa in una casa di cura, per problemi psichici. Nel romanzo, il rapporto fra Marta (la domestica) e la madre della narratrice consiste apparentemente solo nel fatto che impiegando una domestica Sandra ha contravvenuto a una regola impostale da sua madre: non fare entrare mai nessuno in casa. L’insorgere prepotente di ricordi traumatici del passato in concomitanza con l’arrivo della domestica inducono, però, a ricercare un’altra ragione, più profonda, del legame tra Marta e il ritorno del rimosso, costituito in questo caso dalla relazione con la madre alcolista e malata di mente.

A partire dalla ripresa del concetto di perturbante nella critica letteraria a cura del Gruppo della SIL di Firenze (2003), ho trovato nella nuova traduzione francese (*L'inquiétant familier*, 2014) del saggio di Freud sull'*Unheimliche*, l'identificazione di un legame tra *La perturbante* e il lavoro di cura. Secondo Simone Korff-Sausse, che ne cura l'introduzione, nella società occidentale contemporanea un processo di rimozione interessa la condizione di bisogno, che si accompagna a malattie e handicap. Inoltre, la concezione della dipendenza coinciderebbe con la definizione di perturbante data da Freud, come di qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto in casa ed invece è affiorato, qualcosa di cui siamo sempre stati consapevoli, ma che il procedimento della rimozione ci ha reso alieno. La condizione di bisogno delle persone anziane o malate, o più banalmente delle donne che necessitano di un aiuto domestico, essendo un elemento familiare, domestico appunto, diventa così perturbante. Come scrive Vanessa Nurock: "la vulnerabilità e la dipendenza sono due aspetti centrali dell'esistenza umana" (Nurock, 2010, p. 194; trad. mia), ma la nostra società occidentale: "sembra rifiutare ogni forma di dipendenza (per vederla poi ritornare in svariate e maligne forme) e valorizzare al contrario [...] l'idea di un soggetto sempre e comunque "imprenditore di sé stesso"" (Martignoni, 2014, p. 95).

Per questo, la figura della *care-giver*, della badante, dell'impiegata domestica, vale a dire la donna per lo più straniera che si occupa delle varie forme di vulnerabilità: dal bisogno di pulizia, alle fragilità dell'età avanzata, delle malattie e disabilità, con la sua sola presenza, può innescare un processo di ritorno del rimosso costituito dalla condizione di dipendenza umana⁶⁶. Nel caso del romanzo di Kuperman, la figura della *care-giver*, della domestica Marta, solleciterebbe in Sandra il riemergere della relazione traumatica con la madre, la sua vulnerabilità di bambina abbandonata a sé stessa.

Il conflitto nel caso di questo romanzo di Kuperman viene risolto da Sandra con il licenziamento di Marta: *elle a renvoyé Marta!* Ma esistono altre soluzioni narrative di scrittrici per raccontare le perturbanti vulnerabilità, il loro riaffiorare inesorabile attraverso il prisma di una donna straniera nel cuore del domestico? Come si diceva, molte e diverse...

Bibliografia di riferimento

Castiglioni, M., (a cura di), *Narrazione e cura*, IBS, Milano 2014.

Chiti, Eleonora, Monica Farnetti, Uta Treder (a cura di) *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi, Perugia 2003.

⁶⁶ Si tratta di una delle conclusioni a cui giungo nella mia tesi di dottorato "*I'm not only a casualty, I'm also a warrior*": le personnage de la travailleuse domestique. Exemples d'héroïsme de genre dans les récits littéraires de travail du care, in via di pubblicazione per la casa editrice PUF, Parigi.

- Cixous, Hélène, "La fiction et ses fantômes : une lecture de l'Unheimliche de Freud", in *Poétique*, 10/1982, pp. 199-216.
- Freud, Sigmund, "Il perturbante" [*Das Unheimliche* 1919], in Freud S., *Opere 1917-1923*, Einaudi, Torino 1977.
- Freud, Sigmund, *L'inquietant familier*, Petite Bibliothèque Payot, Paris 2013.
- Ibos, Caroline, *Qui gardera nos enfants?*, Flammarion, Paris 2012.
- Kuperman, Marcelo N., *J'ai renvoyé Marta*, Gallimard, Paris 2005.
- Kuperman, Marcelo N., *La domestica*, Codice Edizioni, Torino 2014.
- Paperman, Patricia e Sandra Laugier (a cura di), *Le souci des autres*, Éd. de l'EHESS, Paris 2005.
- Molinier, Pascale, *Le travail du care*, La dispute, Paris 2013.
- Nurock, V., (a cura di), *Carol Gilligan et l'éthique du care*, PUF, Paris 2010.
- Szabò, Magda, *La porta*, Einaudi, Torino 2005.

Roberta Mazzanti

La narrazione estrema.⁶⁷ Passaggi fra madre e figlia

Le relazioni tra madri e figlie impegnano da decenni il femminismo a più livelli di analisi e di produzione critica, e secondo stili propri dei diversi approcci – politici, sociologici, filosofici, letterari, psicoanalitici – che hanno spesso intrecciato in modo fertile i loro discorsi. Anche negli ambiti letterari che si muovono in un’ampia accezione femminista, la consapevolezza che nelle intuizioni e formalizzazioni presenti in un’opera si rivelino – e a volte si demoliscano – gli assunti culturali convenzionali⁶⁸ interviene come uno dei fulcri sottostanti alla scrittura creativa e all’interpretazione dei testi.

In certi periodi più pubbliche e collettive, in altri più sotterranee e individuali ma sempre immerse in un flusso di rimandi e scambi fertilissimi, le scritture e in genere le rappresentazioni formali che trattano il rapporto madre-figlia hanno ripreso in anni recentissimi una visibilità di massa e una circolazione rilevante, grazie a numerose opere narrative, poetiche, cinematografiche, figurative, teatrali firmate non soltanto al femminile.

Tuttora, dopo molti anni e altrettanto pensare, parlare, scrivere, agire, la relazione madre-figlia resta “potente, conflittuale e difficilmente afferrabile”⁶⁹ e si manifesta in svariate forme di tensione drammatica, sia radicate negli spazi-tempi più sommersi dell’interiorità di ciascuna, sia evidenti nella forza dirompente, spesso disturbante, sempre ambivalente, che assumono gli affetti. Come scrive Anna Salvo, “il cammino verso la madre (...) è eccentrico e interminabile”⁷⁰. Non si potrebbe dirlo meglio di così. E proprio per questo, vale sempre la pena di percorrere questo cammino, e misurarne le distanze percorse.

Mi sono proposta di fare – anche nell’occasione in cui si tratta di conflitti e rivoluzioni – qualche passo su questo accidentato percorso per mezzo di alcune rappresentazioni letterarie

⁶⁷ Elena Ferrante, *L’amore molesto*, edizioni e/o, Roma 1992. “Sentii quell’abito vecchio come la narrazione estrema che mia madre mi aveva lasciato e che ora, con tutti gli artifici necessari, mi calzava a pennello”.

⁶⁸ Sigmund Freud in una lettera ad Arthur Schnitzler, in Giuseppe Farese, *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna*, Mondadori, Milano, 1997, pp. 231-232.

⁶⁹ Freud, p. 252.

⁷⁰ Anna Salvo, “La relazione madre-figlia: un enigma psicoanalitico”, in *La tesa fune rossa dell’amore. Madri e figlie nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese*, a cura di Loredana Magazzeni, Fiorenza Mormile, Brenda Porster, Anna Maria Robustelli, La vita felice, Milano 2015, p. 256.

delle relazioni madre-figlia pubblicate tra gli ultimi decenni del secolo scorso e gli anni più prossimi all'oggi. Si tratta di cinque romanzi che ho riletto alla luce (e tra le ombre) delle rotture e rivoluzioni operate dal femminismo contemporaneo.

La mia curiosità è rivolta in particolare al confronto fra due romanzieri nate nel decennio tra i Cinquanta e i Sessanta – Elena Ferrante e Rosa Matteucci – e tre che appartengono a generazioni più giovani, attualmente fra i trenta e i quarant'anni: Viola Di Grado, Letizia Muratori e Rosella Postorino.

I romanzi che accosto uno all'altro sono *L'amore molesto* di Elena Ferrante, edizioni e/o, Roma 1992; *Tu non c'entri* di Letizia Muratori, Einaudi Stile libero, Torino 2005; *Cuore di mamma* di Rosa Matteucci, Adelphi, Torino 2006; *La stanza di sopra* di Rosella Postorino, Neri Pozza, Vicenza 2007; *Settanta acrilico trenta lana* di Viola di Grado, edizioni e/o, Roma 2011.

Le prescelte hanno non soltanto età diverse, ma provengono anche da differenti aree socio-culturali: è perciò interessante rintracciarne sia le affinità tematiche che le distanze. Nella rappresentazione letteraria delle violente interazioni che strutturano le vicende narrate – dinamiche molto laceranti, al punto da provocare talvolta reali ferite e traumi nei corpi, oltretutto nei sentimenti e negli scambi verbali; conflitti che raramente trovano forme positive di risoluzione all'interno delle narrazioni – queste autrici possono suggerire aree di notevole interesse critico, estetico e politico.

In tutti i romanzi considerati, la dinamica fra figlia e madre si svolge in una cornice decisamente drammatica, dove la morte incombe in forma di lutto interminabile o di prolungata malattia di uno dei familiari; nei casi narrati dalle tre autrici più giovani, è il padre a essere scomparso o a trovarsi sull'orlo della morte per un incidente inaspettato; mentre in Ferrante e Matteucci è la madre anziana, a rappresentare l'oggetto del lutto e dell'angoscia.

Mi pare che in tutti i casi il confronto con la morte sia al cuore della trama – a volte come cuore segreto della vicenda, a volte come rimozione di una parte della storia che via via si scopre leggendo – e si possa dunque parlare di una discesa agli inferi che la figlia compie da sola, e nel corso della quale si spoglia di molte illusioni. Prima fra tutte, la pretesa o la speranza di cavarsela senza l'aiuto di nessuno, prescindendo in particolare dal bisogno di un accoglimento/nutrimiento da parte di personaggi materne o che prendono il posto della madre.

Il patetismo, la frustrazione sono tra le note ricorrenti nei romanzi delle scrittrici più giovani, mentre in Ferrante e Matteucci colgo soprattutto un passaggio dalla rabbia che innesca la

presa di distanza dalla madre, alla pacificazione finale; la rabbia segnala che mantenere una relazione con la madre è garanzia terrificante di una prigionia della figlia entro confini angusti, o della sottomissione a una forte volontà materna che è invece del tutto assente nei romanzi di Postorino, Di Grado e Muratori. Le protagoniste di Ferrante e Matteucci sono donne che entrano nella mezza età, con madri già anziane, malate di vecchiaia; l'ostilità che le teneva entrambe lontane dalla madre si manifesta dapprima in un temutissimo ritorno verso il luogo materno, che si risolve poi in una finale e filiale comprensione, in un pietoso e complicato riconoscimento delle doti materne che per la Delia di Elena Ferrante è simboleggiato dal piacere di indossarne i panni, come in una presa in carico di eredità corporea e simbolica che non cancella le differenze ma riconosce comuni forme e misure.

Tra le affinità dei cinque romanzi, sono evidenti i gravi traumi familiari, in particolare la morte o malattia incurabile del marito-padre; la relazione a due fra madre e figlia, senza altre figure filiali e fraterne ad animare la scena; il confinamento in una casa materna trascurata e poco accogliente, dalla quale tuttavia la figlia non riesce/non vuole (più) evadere quasi che si rifugiasse in una tana; rapporti eterosessuali deludenti o vissuti come abuso, in forme di passivo masochismo da parte delle protagoniste (tanto le madri, quanto le figlie).

Somiglianze che tuttavia si sommano a sensibili differenze, in particolare nei modi in cui viene rappresentata la cruciale scoperta – da parte della figlia, il cui punto di vista coincide sempre con la narratrice, salvo che in uno dei romanzi esaminati – di una comune vulnerabilità; cruciale perché è dal riavvicinamento che la figlia compie verso la madre, riconosciuta vulnerabile come e più di lei, che la scrittrice innesca lo scioglimento dei nodi più negativi e fa scorrere la trama verso il suo esito di accoglimento reciproco. Un accoglimento che resta tuttavia non verbale, muto: non avviene attraverso un dialogo, perché le madri sono morte, oppure incoscienti, o sono rimaste senza parole. La comunicazione affettiva si ristabilisce per mezzo del contatto corporeo, o dei suoi surrogati rappresentati dagli abiti.

E prima del finale, a imporsi sono rappresentazioni di drammatica ostilità e incomunicabilità, (sostenute dall'ironia o da un umorismo grottesco soltanto nel caso di Rosa Matteucci): la condivisione forzata, perfino sgradevole, di una casa in cui risaltano più evidenti le assenze che non le presenze, e queste ultime sono spesso fantasmatiche, mute; lo scambio o regalo imbarazzante di abiti posseduti dalla madre e indossati di malavoglia dalla figlia; il rifiuto del cibo, che giunge fino alla patologia anoressica per sfuggire alla disfatta della carne che la figlia

intravede nel corpo materno; la ferita narcisistica ripetuta e insistentemente messa in scena fino alla crudeltà, che si manifesta in tutti i rapporti sessuali tra femmine e maschi di ogni età, dall'adolescenza alla tarda maturità... questi i tratti più marcati nella declinazione del tema della vulnerabilità sessuale e sentimentale, dove madre e figlia appaiono accomunate da un lutto apatico, dalla mancanza di gioia, dall'assunzione di posizioni succubi, e le illusioni amorose – di solito nutrite dalla madre, e viste con sgomento o con cinismo dalla figlia – lasciano luogo a delusioni cocenti che ben presto si trasformano in depressioni, disfatta, disordine.

Madre immemore, incapace, inarticolata; madre sconfitta, umiliata da rapporti deludenti o ridicoli con gli uomini; madre sull'orlo di un invecchiamento che già la rende sgraziata, brutta agli occhi della figlia: le rappresentazioni della madre così come la figlia la narra spietatamente nei romanzi di Postorino, Di Grado e Muratori, sono marcate da corpi sfatti, – “smarginati”, li direbbe Ferrante – sudati, grotteschi nello sforzo di rendersi piacenti, o dilatati nel cedimento di ogni pretesa estetica.

Le figlie, al contrario, sono raffigurate come esilissime o quantomeno androgine, corporature fragili animate da pura tensione mentale, imbruttite da cicatrici o da una esibita trascuratezza fisica che sfida l'igiene e ogni pretesa estetica, e soprattutto annacqua ogni segno di femminilità.

La seduzione che queste giovani amazzoni disorientate e solitarie esercitano sui maschi è nelle loro intenzioni tagliente come un rasoio, ma presto si rovescia in fragilità: in apparenza aggressive nell'approccio disinibito e seriale verso il sesso, si rivelano presto inermi nel corso del vero e proprio rapporto, che subiscono scisse, abbandonando il corpo alla violazione senza desiderio da parte di agenti maschili che sono comunque a loro volta impacciati, estraniati, quando non addirittura impotenti, e vivono forme di sessualità maniacale, feticistica.

A un livello stilistico e strutturale, più che nei contenuti della trama e delle personagge, in tutti i romanzi è interessante la commistione di auto-analisi e notazioni sociologiche (cito fra le altre la sfilata delle badanti e tutta la festa di Natale per i vecchi, rappresentate da Matteucci; i quartieri di Leeds in Di Grado; Napoli e le sue strade in Ferrante; le bande giovanili in Postorino e Muratori), innestate su uno schema che richiama il romanzo di formazione al di là di ogni anagrafica età delle protagoniste. Che siano adolescenti o donne mature negli anni, sono tutte ugualmente bloccate nello sviluppo fisico e psichico, o regredite all'infanzia, là dove il trauma si è consumato e la crescita si è arrestata.

Trauma che la madre non ha saputo evitare, lasciando la figlia esposta, inerme di fronte alla violenza di cui è stata vittima o testimone. Da qui, dal nodo rimosso che aleggia tra madre e figlia, origina il senso di colpa che striscia in tutte le loro interazioni e dà luogo a riparazioni ed esorcismi più o meno efficaci. Nel caso in cui il fallimento delle pratiche riparatrici è più evidente, quello del romanzo di Viola De Grado, nel finale la narrazione si sposta completamente su un piano allucinato, dissociato, da incubo splatter; mentre gli altri romanzi si collocano in una gradazione di esiti più o meno positivi, attraversando spazi di follia e disgregazione della personalità per poi riguadagnare approdi meno pericolosi, e ritrovare dimensioni del materno meno mortifere o pestifere.

Mi sono chiesta, rileggendole con turbamento, perché siano tutte rappresentate come peridenti, le madri coetanee del femminismo, ma anche le figlie apparentemente più “libere ed emancipate” rispetto alle generazioni che le precedono. Perché non compaiano madri più giovani e “sufficientemente buone”, rispetto alle totemiche madri terribili ma in qualche oscuro modo “capaci” e “forti”, le matriarche di Ferrante e Matteucci. Dove sono le rotture e le trasformazioni provocate dai movimenti femministi, se le personagge delle madri rappresentate in questi romanzi più recenti, figure apparentemente più svincolate dalla tradizione (donne che lavorano, maestre, artiste, donne che cercano libere relazioni con gli uomini) sono agli occhi delle figlie tanto rovinose, vulnerabili, pasticciona, incapaci di gestirsi e di gestire il materno? E perché le relazioni tra madri e figlie, su cui tanto hanno lavorato le pratiche e le teorie femministe, sono in questi romanzi così dolorosamente marchiate da incomunicabilità, impotenza, rancore, disagio?

Brenda Porster

***L'ambivalenza del conflitto nel rapporto madre-figlia
nella poesia contemporanea di lingua inglese***

Come luogo di affetto il rapporto madre-figlia è stato relativamente poco indagato e certamente meno celebrato iconograficamente di quello madre-figlio maschio nella nostra società occidentale. La stessa Adrienne Rich lo ha chiamato “la grande storia non scritta” e se è vero, come è vero, che nella stagione del femminismo storico la discussione su questo tema è stata continua quanto appassionata, in seguito è di nuovo almeno parzialmente scomparso per poi ri-irrompere, carsicamente, ai nostri giorni.⁷¹ Eppure le donne non hanno mai smesso di scrivere su questo rapporto, questo amore primario, in poesia e in prosa, trattandolo con tonalità e da prospettive assai diversi tra loro. Intriso di contraddizioni e conflitti, per le donne questo è un tema che sentono di dover indagare, rinegoziare, continuamente lasciandolo per poi riprenderlo in quello che Roberta Mazzanti chiama “... nostro pendolare tra sintonia e distacco, solidarietà e contrasto.”⁷² Proprio perché per la figlia femmina il lavoro psichico di individuazione dalla figura materna è un compito più duro, più complesso e ambiguo di quello del maschio, esso rimane spesso a lungo irrisolto, aperto, richiedendo continui ritorni.

E quale linguaggio è più idoneo a esprimere questo rapporto ambivalente e bisognoso di perenni rinegoziazioni rischiose e dolorose se non la poesia? ‘Non-lineare’ per antonomasia, il linguaggio della poesia non solo permette ma si nutre di contraddizione e di ambiguità, con un procedimento trasversale nella sua metaforica allusività e verticale nel suo essere simbolico. Come dice Silvia Vegetti Finzi nel saggio “Madri e figlie: una narrazione infinita”, la poesia crea “... squarci che improvvisamente si aprono nella trama del discorso lasciando intravedere un altrove che ci rapisce. In quel momento ci affacciamo all’orlo di un pozzo e, guardando le ombre sul fondo, siamo presi da una sorta di vertigine. Stiamo scorgendo ciò che non sapevamo di sapere.”⁷³

⁷¹ vedi, per es., il convegno di questi giorni, *Nel nome della madre: ripensare le figure della maternità*, Siena 11-12 novembre e anche il recente *Sotto la pelle dell’orsa* di Roberta Mazzanti, iacobelli editore, Guidonia Montecello 2015.

⁷² Mazzanti, p. 42

⁷³ Silvia Vegetti Finzi, “Madre e figlie: una narrazione infinita”, prefazione all’antologia *La tesa fune rossa dell’amore. Madri e figlie nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese*, a cura di Loredana Magazzeni, Fiorenza Mormile, Brenda Porster, Anna Maria Robustelli, La vita felice, Milano 2015.

La madre e la figlia sono spesso metaforicamente legate da una corda che diventa cordone ombelicale: “Eppure la corda la tiravo in continuazione, una corda fattosi elastica grazie all’esercizio costante e testardissimo ... O era lei, a non volermi staccare da quel nostro cordone...?”⁷⁴

Ma la figlia ha bisogno di trovare una sua identità distinta da quella della madre, altrimenti questa corda-cordone rischia di avvolgersi intorno al suo collo e strangolarla. Forse l’esempio più famoso dell’uso del simbolo del cordone per esprimere il desiderio di distacco dalla madre è quello di Silvia Plath nella sua “Medusa”, poesia di una ferocia assoluta nel suo rifiuto della figura materna. Qui, in una fitta rete di immagini simboliche, la corda-cordone è anche la linea telefonica che viaggia attraverso l’oceano che separa madre e figlia e che la figlia vorrebbe strappare:⁷⁵

... La mia mente ti si avviluppa, / vecchio cordone appiccicoso, cavo atlantico, ... In ogni caso, sei sempre lì, / respiro tremula all’altro capo della mia linea / ... Non ti ho chiamato / non ti ho chiamato affatto. / E tuttavia / hai traversato il mare fino a me, / grassa e rossa, una placenta / Che paralizza lo scalciare degli amanti. / Luce di cobra / spremi il respiro alle campane di sangue / della fucsia. Non respiravo, / morta e senza un soldo, ... / Ma chi credi di essere? / Un’ostia da far messa? Una madonna del pianto? / Non prenderò un boccone dal tuo corpo, ... i tuoi desideri / sibilano ai miei peccati. / Vai via, tentacolo anguilloso! / Non c’è niente tra noi.⁷⁶

Vediamo come il cordone si trasforma via via in cavo telefonico, anguilla, cobra, e i mortiferi capelli-serpenti della Medusa per arrivare a un culmine di rabbioso rifiuto della figura materna.

La poeta gallese Gillian Clarke sfrutta questo simbolo assai diversamente, adottando il punto di vista della madre nella poesia “Catrin”:

... Ricordo te, il nostro primo / scontro violento, la tesa / fune rossa dell’amore / per cui ci siamo entrambe / battute / Riempivo / i muri con le mie / parole, coloravo tutti i quadri nudi / con i teneri cerchi selvaggi / della nostra lotta per diventare / separate. Vogliamo, gridavamo, / essere due, essere noi stesse. / Nessuna delle due ha vinto o perso la lotta

Più tipicamente ambivalente che la rabbiosa acrimonia della Plath è il tono di questa poesia, dove la madre ricorda la prima sfida aperta della sua bambina quasi con nostalgia,

⁷⁴ Mazzanti, p. 44.

⁷⁵ Come ha fatto in vita con il telefono di casa in un gesto di irosa disperazione per il tradimento del marito, il poeta Ted Hughes.

⁷⁶ *La tesa fune*, p. 87 e p. 89. Traduzione di Maria Teresa Carbone.

riconoscendo la conflittualità esistente ma accettandola affettuosamente come passaggio necessario per la formazione identitaria di entrambe. L'ambivalenza del simbolo del cordone è reso esplicito, quasi dichiarato:

... Lotto ancora / per staccarti, mentre te ne stai lì, ... /... col tuo roseo / sguardo di sfida, tirando su / dalla pozza del cuore quella vecchia fune, / che si avvinghia attorno alla mia vita, / trascinando amore e conflitto, / mentre chiedi se puoi pattinare / nel buio, per un'ora in più.⁷⁷

L'identificazione col corpo materno trova declinazioni diversissime tra loro. Nel suo stupendo poemetto "Transcendental Etude", Adrienne Rich celebra la fusione tra corpi femminili, specialmente ma non solo tra madri e figlie:

....
Ma infatti siamo sempre state così, / sradicate, smembrate: saperlo fa la differenza./ La nascita ci ha spogliate dal nostro diritto di nascita, / ci ha strappate da una donna, dalle donne, da noi stesse / così presto / e tutto il coro che vibrava alle orecchie / come moscerini, non ci ha detto niente, niente / delle origini, niente che avevamo bisogno / di sapere, niente che ci poteva ri-accordare. /

Solo: che è innaturale per una donna, per noi stesse, / questa nostalgia di una donna, di noi stesse, / di quella gioia acuta per l'ombra che la sua testa e le sue braccia / gettano sulla parete, le sue cosce grosse o snelle / sulle quali ci sdraiavamo, carne su carne, / lo sguardo fisso sul volto dell'amore; l'odore del suo latte, il suo sudore, / il terrore che sarebbe sparita, tutto fuso in questa fame / per l'elemento che hanno chiamato il più pericoloso, essere / sollevate, trattenendo il fiato, cullarsi dentro di lei ...

Questo è ciò che lei è stata per me, e questo / è come posso amare me stessa / come solo una donna mi può amare /

Tutta una nuova poesia che comincia qui.⁷⁸

Mentre l'americana Maxine Kumin nella sua "La busta" crea una genealogia di corpi femminili contenuti uno dentro l'altro come

... quelle vecchie bambole russe a forma di pera che si aprono / nel mezzo per rivelarne sempre una altra
/... Sia dato a noi, portare avanti le nostre madri nella pancia⁷⁹

Un'altra poeta americana, Marie Howe, riconosce l'identità del proprio corpo con quello ormai decrepito della madre con amorosa gratitudine:

⁷⁷ *La tesa fune*, p. 23. Traduzione di Fiorenza Mormile.

⁷⁸ "Transcendental Etude" in *The Dream of a Common Language*, Norton, New York, 1978. Traduzione mia.

⁷⁹ *La tesa fune*, p. 237. Traduzione di Anna Maria Robustelli.

Sia benedetta il corpo / di mia madre, il primo canto / del suo cuore battente / e del suo respiro, la sua voce che sentivo appena / diventava più forte / Dal dentro il suo corpo sentivo quasi / ogni parola che diceva. / Dentro quella ragazza andavo in macchina a fare spese, / e tornavo Sia benedetto questo corpo che lei ha fatto, le mie gambe lunghe, le sue braccia e dita lunghe, / la nostra voce dentro la mia gola che vi parla adesso.⁸⁰

Altre volte, invece, vedere riflesso nel proprio corpo quello della madre crea un'irrequieta ambivalenza, portando al ricordo ancora vivo dei conflitti del passato. Una poeta britannica di origine pakistana, Imtiaz Dharker, rapportandosi al corpo della sua bambina nelle prima sezioni della poesia "Scelta" e al quello della madre in quella finale, confessa:

Per anni mi sono nascosta dal tuo volto, / dal peso delle tue braccia, dal calore / del tuo respiro. In notti febbrili /
mentre ti sognavo, / i cani di guardia della virtù / e dell'obbedienza mi si acquattarono sul petto. / "Liberati di loro" mi dissi e così feci.... La chiamo libertà adesso, / guardo la parola che se la spassa sontuosamente ... / tra continenti interi di lenzuola. Ma voltando la spalle alla stretta / delle braccia e allo stridore del respiro / per guardare la notte attraverso vetri scuri, / madre, trovo il tuo sguardo che risponde al mio. / Quand'è che il mio corpo ha accettato di portare il tuo volto?⁸¹

La liberazione dal moralismo sessuale della madre è guadagnata a caro prezzo, come possiamo intuire dalle immagini corporee riprese alla fine, quando il respiro caldo della madre è stato sostituito da quello stridente dell'uomo che le giace accanto.

In un'altra poesia intitolata "Il corpo di mia madre", di Marge Piercy vi è un'altra genealogia del corpo femminile condiviso:

Cos'è questa maschera di pelle che indossiamo, / cos'è quest'abito di carne, / questo cappotto di pochi colori e un po' di pelo? ... Questo cappotto è passato di mano, un cimelio / questo cappotto di chioma nera e carne profusa, / questo cappotto di pelle pallida appena rossiccia. / Questo assetto di fianchi e cosce, queste natiche / hanno fatto da cuscino per mia nonna / Anna, per mia madre Berta e per me e tutte noi vi ci sediamo sedute a turno, ..."

Qui però la riluttanza ad accettare la condivisione del corpo è reciproca:

⁸⁰ *La tesa fune*, p. 97 e p. 99. Traduzione mia.

⁸¹ *La tesa fune*, p. 85, traduzione mia.

Da cosa vogliamo discostarci, di cosa abbiamo paura? / Davvero ho creduto tu potessi rimettermi dentro? / Davvero ho creduto di poterti cadere dentro come in una / fornace per farmi riforgiare e diventare te?

Cosa ti ha spaventato in me, la bimba che indossava / i tuoi capelli, la donna che lasciava quella chioma nera / allungarsi come un vessillo di buio ...?

Mi feci astuta, privata come un gatto. / Non hai saputo mai quali strade avessi battuto. / Mi definisti una poco di buono e mi atteggiavi a regina / delle fogne in un vestito tessuto di coltelli.

Dopo la morte della madre, la figlia è finalmente libera di amare quella figura contro la quale aveva ingaggiato la battaglia della separazione e di accettare pienamente di portare il suo corpo in una vita che diventa di tutte e due:

Questo corpo è il tuo corpo, ceneri ora / e rose, ma vivo nei miei occhi, i miei seni, / la mia gola, i miei fianchi. Tu fai scorrere in me / un sapore di sale negli affluenti del mio sangue, / tu canti nella mia mente come vino. Ciò che / non hai osato in vita l'hai osato nella mia.⁸²

Una genealogia ancora più piena di conflitto compare in "Sangue di donna", dell'inglese Vicky Feather. In questa poesia la mestruazione diventa il campo simbolico del conflitto tra madre e figlia e impariamo che anche tra la madre e la nonna convivente esiste una conflittualità pressoché permanente:

Brucia quelli sporchi nella caldaia / mi disse la mamma, mostrandomi come agganciare / i lacci dei tamponi di ovatta ... / e si ricordava / come a lei la nonna aveva dato / strisce di cencio che doveva lavare / tutti i mesi ... : la nonna / che amavo ma che tramavo di uccidere / prima che lei uccidesse la mamma o che la mamma -- /, tremando, singhiozzando, scagliando piatti e tazze / urlando che era meglio non essere mai nata, / strillando 'Diavolo!' 'Strega!' -- / uccidesse lei. Io gli assorbenti li ammucchiavo / finché l'odore mi convinceva / che era l'odore di un cadavere⁸³

Il rovescio dell'ansia di sentirsi strangolate dal cordone della madre è il sempre latente terrore che il corpo materno ci venga tolto del tutto, la paura della perdita della madre. L'inglese Stevie Smith, di una generazione precedente a quella della Plath, esprime questa atavica paura in più di una poesia. Nella sua "Un sogno di nutrimento", usando un linguaggio allo stesso tempo scherzoso e terrificante – memore di quello della Plath, LA Smith usa l'archetipo del seno rifiutato come simbolo di un amore materno negato:

⁸² *La tesa fune*, p. 69 e p. 71. Traduzione di Fiorenza Mormile.

⁸³ *Corporea: il corpo nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese*, a cura di Loredana Magazzeni, Fiorenza Mormile, Brenda Porster, Anna Maria Robustelli, Le voci della luna, Milano 2009, p. 179.

Ho fatto un sogno di nutrimento / contro un seno premuto / c'era il mio viso appena nato / ah, che *suffisance* ne ricavo / che forza, che gioia quel fluido nutriente ... / Ma nel sogno il seno si ritraeva / ed io rimanevo al buio / tutta smagrita, / ed ero affamata, / Oh seno, o Bene supremo / che mi tenevo stretto / ... avidamente bevuto, premuto / e perduto⁸⁴

e il personaggio della sua "The Wanderer" vaga in cerca di questo seno perduto, bussando alle finestre che incontra:

Era la voce della Viandante, l'ho sentita chiamare / Mi hai svezzata troppo presto, mi devi allattare ancora. / Bussa mentre passa a ogni finestra / Com'è che non lo sa che bussa in vano?⁸⁵

In un'altra poesia, "The Queen and the Young Princess", una sorte di ballata, la Smith riporta il dialogo tra la madre regina e la figlia dove la principessa vorrebbe rifiutare il ruolo materno che le è destinato. La regina ammette che portare la corona è la causa di frequenti mal di testa, ma aggiunge che per la figlia non ci può essere altro destino che seguire le orme materne. Con una tipica strategia trasversale del racconto allegorico, la Smith qui crea una moderna favola sul desiderio delle donne di allargare le loro possibili scelte di ruoli e strade da seguire:

Madre, madre lasciami andare / tante sono le cose che desidero fare. / Figlia mia, quell'ora non è giunta / per la vita non sei ancora pronta. / Ma quale vita a me è toccato? / La stessa all'incirca che io ho trovato / Ma, madre, ti lamenti spesso del mal di testa / per il peso della corona che il dovere ti ha messo⁸⁶

Alla fine della poesia la madre cerca di convincere la figlia che è meglio accettare il ruolo che le è destinato perché un po' di ombra nella vita rafforza il carattere:

Su, su, bambina, abbraccia il mal di testa con la corona / Meglio il piacere un po' sciupato, l'ombra la forza al sole ha dato.

Abbiamo visto nelle poesie di Vicky Feaver e di Stevie Smith un'altra strategia linguistica cara alla poesia di lingua inglese, il discorso diretto. Un'altra poeta che usa questo mezzo con grande effetto in poesie autobiografiche che trattano il tema del conflitto tra madre e figlia è l'israeliana di origine newyorkese, Karen Alkalay Gut. In "Una di quelle notti", la Alkalay Gut

⁸⁴ in *La tesa fune*, p. 133. Traduzione del Laboratorio di traduzione Monteverdelegge.

⁸⁵ *New Selected Poems of Stevie Smith*, <https://gooks.google.it/books>, p. 55. Traduzione mia.

⁸⁶ Smith, p. 313. Traduzione di Fiorenza Mormile e Brenda Porster.

presenta una mini-commedia nella forma di una conversazione tra sé e un fantasma che durante la notte le viene a fare visita dall'aldilà dov'è amica di sua madre. Il fantasma è vestito e parla come una tipica newyorkese della sua età e provenienza e con la tipica intonazione yiddish dell'inglese. Dice alla figlia che è venuta per farle sapere che, nonostante tutti i conflitti e l'incapacità di capirsi che c'erano quando era in vita, la madre l'amava:

Quello che devi sapere – / e mi sembra la notizia più importante / che ti posso portare dall'aldilà – / è che tua madre ti amava veramente / La verità, cara, è che *naches* assume un'altra dimensione / lassù – che tua madre prova piacere ogni giorno / a vedere come ti godi la vita – anche se la tua è una vita / che non avrebbe mai capito quando portava il peso / del suo mondo, della sua vita.... / Anche lei aveva paura -- / ha sempre avuto paura di te / Non hai mai capito, vero? / come lei ti credeva la più forte / e come l'hai costretta ad andare in luoghi sconosciuti / e come alla fine ha imparato / e ci è andata Il fatto è / hai vinto tu / Lei lo sa / e ne è orgogliosa. / E mi ha detto di dirti / che le piace come leggi la poesia ad alta voce / anche se balbetti ancora / e ci metti sempre un paio di errori.⁸⁷

Le madri possono, devono, imparare dalle figlie, come le figlie possono e devono portare avanti le madri nella la vita futura dentro la memoria della pancia e dentro la loro scrittura.

⁸⁷ *La tesa fune*, p. 127. Traduzione mia.

Aline Roudet

L'Università di Rebibbia
un giorno in prigione, la rivoluzione senza rivendicazione

L'Università di Rebibbia presenta il breve soggiorno di Goliarda Sapienza in prigione descrivendo il suo progressivo inserimento nella nuova comunità di donne. Nella prefazione all'edizione francese, la "Nota del curatore" evidenzia:

E questo universo complesso, che lei scopre dopo il suo arresto, che Goliarda paradossalmente trasformerà nella scuola della libertà. [...] Suo testo, dilat[a] il tempo dell'osservazione, mescolando questa ricerca intima con una descrizione di raro realismo del mondo carcerale femminile.⁸⁸

Dovunque, la prigione appare come un luogo violento ma stranamente *L'Università di Rebibbia* non mette in scena dei conflitti radicali. L'opposizione della narratrice contro la società moderna sussiste come trama di fondo, eppure osserva i conflitti in carcere per darne conto e descriverli, mai per intervenire o dare spiegazione.

I. La prigione: un ambiente per la rivoluzione ?

Lo sguardo antropologico di Goliarda Sapienza su questo ambiente, a differenza delle sue compagne di detenzione a volte esplicitamente rivoluzionarie, non è mai politico. Si mostra relativamente in disparte: “È un assurdo dover continuare a passare da una presa di posizione all'altra proprio come nella vita civile.”⁸⁹ Dapprima la prigione significa l'isolamento dalla società con delle nuove regole: “Quella che eri prima è morta civilmente per sempre”⁹⁰. Questa osservazione fin dal suo arrivo tra le mura esibisce la sua visione paradossale della prigione: un luogo di sparizione che permette una rinascita. L'universo di regole (regolamento interno ufficiale della prigione e funzionamento informale delle relazioni quotidiane tra le carcerate con le gerarchie che si instaurano) si impone su di lei e non sembra disturbarla. L'ordine le permette di sviluppare l'immaginazione. Alcuni atti di violenza accadono (l'alterco con la ragazza punk, la prepotenza amministrativa quando le guardie intervengono⁹¹) ma occupano pochissimo spazio

⁸⁸ "Nota del curatore" in Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, Le Tripode, Paris 2013, traduzione personale.

⁸⁹ Goliarda Sapienza, *L'Università di Rebibbia*, Einaudi, Torino 2012, p. 48.

⁹⁰ *L'Università*, p. 5.

⁹¹ *L'Università*, p. 43; p. 126.

nel testo. Se durante la narrazione il conflitto è visto come una situazione che subentra quando non si rispettano le regole, allora lei è sempre vicina, tuttavia lo evita perché pur capendo l'organizzazione della prigione conserva il suo comportamento di donna colta: "Il mio modo di essere qui non va. [...] L'unico errore è stato di abbandonare le mie emozioni alla bellezza del cielo e delle nuvole. [...] Qui il reale è così possente, i dolori di tutti così al limite della resistenza, che basta un atteggiamento di eccessiva serenità per farti apparire fuori posto e sospettabile."⁹² Il suo atteggiamento rivoluzionario consiste nella sua posizione di fronte alle regole: lei traspone le regole dalla società civile alla prigione, che d'abitudine non si incontrano mai. Riesce a infiltrarsi e cambiare le regole creando un tempo dell'eccezionalità. L'apertura all'imprevisto è per lei la prima forma della libertà: permette di fare sorgere delle situazioni rare e significative. La sua cortesia diventa in prigione una scelta etica: "Prendendo rapida il bicchiere – ormai è chiaro che hanno sempre fretta e non bisogna irritarle – sfioro la sua mano e sento che dico – Grazie –. Due occhioni incerti se offendersi o ridere mi fissano per un attimo: - C'hai detto ? – Grazie."⁹³ La forza che emana dalla sua personalità può venire dalla sua accettazione della differenza. Lei è un essere in *antigravità*: non c'è una permanenza della sua identità, ma una viscosità che si accorda con l'identità delle altre. Si ritrova in una posizione di perno sia rispetto alle relazioni interne che nei confronti del personale della prigione. Oppone differenza e conflitto in un modo molto vicino alla spiegazione data da Barthes:

La *differenza*, parola insistente e molto decantata, vale soprattutto perché essa abolisce o sconfigge il conflitto. Il conflitto è sessuale, semantico; la differenza è plurale, sensuale, testuale; [...] la differenza ha l'andamento di una polverizzazione, d'una dispersione, d'un bagliore: non si tratta più di ritrovare, nella lettura del mondo e del soggetto, delle opposizioni, ma dei traboccamenti, delle invasioni, delle fughe, degli scivolamenti, degli spostamenti, degli slittamenti.⁹⁴

Se la sua identità è rivoluzionaria, lo è in quanto è plurale: frantuma l'unicità del nucleo sociale, facendo vivere accanto gente molto diversa senza troppi conflitti e promuovendo la salvaguardia delle differenze.

II. L'invenzione di un tempo rivoluzionario.

La descrizione del tempo in prigione non è lineare, ci sono delle ellissi, storie nella storia. Fin dall'inizio la narratrice si meraviglia della sua relazione col tempo: "La sorpresa di quanto

⁹² *L'Università*, pp.15-16.

⁹³ *L'Università*, p. 9.

⁹⁴ Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*. 1975. Trad. it. Einaudi, Torino 2007, pp.80-81.

poco tempo sia passato (ci vorrebbe uno studio di anni e cento pagine per sviscerare soltanto il “tempo carcerario”) mi blocca, tutto il corpo in allarme”⁹⁵. Lei riproduce la stessa dilatazione nel suo libro, sembrano mesi passati in prigione mentre in realtà lei rimane soltanto pochi giorni. Il tempo si allarga, come le situazioni che vengono rappresentate. La giornata è ricostruita mettendo in primo piano la sua non-linearità. L'ultimo compagno di Goliarda Sapienza parlando del suo rapporto con il tempo sottolinea: “Per lei c'era solo una unità di misura del tempo: la giornata”⁹⁶. Questa nuova modalità temporale rende la durata lunga della pena più sopportabile: vivere giorno per giorno permette di opporsi al tempo imposto dalla prigione. Eccede la separazione filosofica tra la durata e l'attimo⁹⁷: attraverso il suo racconto non lineare, attimo e durata si mescolano, a favore di una nuova temporalità rivoluzionaria. Sovvertire l'ordine del tempo è allora sovvertire l'ordine sociale. Si possono ravvisare nel racconto nove giorni distinti, con un'importanza crescente. Se il primo giorno occupa sei pagine, il nono e ultimo corrisponde a ventotto pagine. La cronologia è anche diluita nei luoghi, che hanno frontiere altresì sfumate e meno nette. Il suo tempo rivoluzionario abolisce i confini tra persone, luoghi e tempi. La scelta della narrativa non lineare può allora essere una maniera di far scomparire il conflitto, che avrebbe bisogno di una temporalità ben definita (come un inizio, un apice e una fine). La presentazione del conflitto non è usuale: durante l'intervento delle guardie, lei vive i momenti con una percezione alterata. I conflitti nel libro si presentano e poi scompaiono intermittenemente, seguendo l'interesse della scrittrice, che vive in una dimensione sfasata rispetto al tempo e all'universo della prigione. La rivoluzione può così avvenire dalla sovrapposizione dei tempi. Senza un tempo fisso le situazioni non sono mai cristallizzate: questo permette una libertà completa, dovuta alla fuga sempre possibile nel immaginario.

III. La scrittura o l'utopia della dolcezza.

“A cosa serve l'utopia? A produrre del senso”⁹⁸.

Visibilmente, l'utopia parte da questo mondo costituito unicamente da donne. Gli uomini sono figure fantastiche, vicine alla violenza e al desiderio. La loro assenza attiva la possibilità della dolcezza, che sembra venire esclusivamente dalle donne. Questa prigione appare come un

⁹⁵ *L'Università*, p.16.

⁹⁶ Angelo Maria Pellegrino, *Goliarda Sapienza*, Le Tripode, Paris 2015, p. 26, traduzione personale.

⁹⁷ Henri Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. it. Niso Ciusa, SEI, Torino 1954; Gaston Bachelard, "L'intuizione dell'istante", trad. it. Antonio Pellegrino, in *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1984.

⁹⁸ Roland Barthes, p. 89.

luogo di cultura femminile, con un riferimento al *Secondo sesso* della de Beauvoir: “E solo che in trent’anni non l’avevo mai visto in mano a nessuno... Ci dovevo venire in carcere...”⁹⁹. La letterarietà della sua percezione del mondo trascende i conflitti del quotidiano: la narratrice sostituisce immediatamente la scrittura al conflitto. È dopo la violenta irruzione delle guardie, che lei si mette per la prima volta in scena scrivendo: “Imitando Roberta seduta sul letto, le gambe ripiegate a mo’ di scrittoio [...] anch’io prendo carta e penna. E necessario.”¹⁰⁰ Rende il conflitto meno violento grazie alla sua maniera di descriverlo. Con la sua formazione d’attrice, Goliarda Sapienza è sensibile ai corpi e al gioco. Si interessa soprattutto alle donne per le loro storie di vite romanzesche, tutte diventano attrici, personaggi di film: il cinema come proiezione di un altro luogo apre lo spazio. Lei tramuta le immagini delle persone, magnificandole: il personaggio di Barbara diventa la “*Magnani-Bacall - Barbara*”¹⁰¹. Il modo artistico serve per la trasfigurazione di una forma da banalità della prigione, raggiungendo un’utopia che trascende conflitti e atti rivoluzionari: l’atteggiamento rivoluzionario non è fine a se stesso. Se l’utopia è letteraria, la rivoluzione è reale e lei rimane frapposta tra le due. Non è parte della quotidianità brutale della prigione perché vive già in un altro mondo, quello letterario, dunque non può avere conflitti. Riesce a trovare un equilibrio tra le regole e il conflitto perché trovarsi in quel luogo è frutto di una sua libera scelta e questo le dà una posizione di forza. L’utopia viene anche in parte dalla sua volontà di andare in prigione, cambiare mondo e immergersi lì dentro. Per lei, come per Barthes: “L’utopia (sempre mantenuta) consiste allora nell’immaginare una società infinitamente parcellizzata, la cui divisione non sarebbe più sociale, e per cominciare, non sarebbe più conflittuale.”¹⁰² Alla base di questa volontà esiste una posizione fisica, la voglia di sviluppare i legami con gli altri attraverso il sorriso: questo modo non violento di comunicare mette in pratica il divario e appare contingentemente all’entrata in prigione. “Finalmente i passi pesanti di quegli uomini s’allontanano [...]. Sono fra donne. Probabilmente questo pensiero mi fa sorridere, e il mio sorriso confonde la donnina nel largo grembiule da bidella che, con gesti traballanti d’uccello affamato, perquisisce la mia borsa accuratamente.”¹⁰³ Il fatto di sentirsi integrata nella comunità, che partecipa a quel sorriso, fa funzionare l’utopia. Descrive le donne che la circondano con molta tenerezza. Il tempo del racconto eclissa quello della vita e l’immaginazione permette di fare

⁹⁹ *L’Università*, p. 51.

¹⁰⁰ *L’Università*, p. 138.

¹⁰¹ *L’Università*, p. 91.

¹⁰² Roland Barthes, p. 89.

¹⁰³ *L’Università*, p. 5.

sorgere la dolcezza. La scrittura non è il luogo per risolvere la conflittualità ma piuttosto per proporre un'alternativa. La chiacchierata sul nome della prigione, denominata *Rebibbia University*¹⁰⁴, trasfigura in maniera definitiva il luogo e il suo ruolo nella Storia: questa operazione viene attuata come un gioco, come è sottolineato dall'uso della formula inglese. La superiorità della dolcezza, che ha bisogno di tempo per affermarsi, è stata contrapposta all'immediatezza della violenza. Usando il linguaggio letterario, lei riporta un significato dove non c'era più.

Alla fine Goliarda Sapienza non brandisce mai atti rivoluzionari: la sua posizione è rivoluzionaria senza rivendicazione. Forse il suo atteggiamento rivoluzionario viene dall'accettazione delle contraddizioni e dalla volontà di mostrarle ai lettori senza vergogna o ritegno. Mostrando le incoerenze della prigione lei riesce a tessere un legame tra contraddizioni intime e sociali, creando un'armonia utopica. Lo scopo è di far vedere quello che non è stato accettato nella società, come suggerisce l'immagine prodotta dal personaggio della piccola Marilyn Monroe invecchiata: "C'è molta bellezza tenera nella decadenza di un certo tipo di donna, peccato che la società non l'accetti questa bellezza"¹⁰⁵

¹⁰⁴ *L'Università*, p. 96, dopo un momento d'allegria: "Roberta con voce calda, mutata, sussurra: - Fosse sempre così! Rebibbia diverrebbe un posto da pagare per entrarci. - Sì, un posto da pagare a caro prezzo... come una grande università famosa; si potrebbe anche darle un nome suggestivo Rebibbia University".

¹⁰⁵ *L'Università*, p. 18.

Maria Grazia Scrimieri

A tavola: conflitto generazionale e di genere

Via Ripetta 155 (Giunti, 2015) nella sua presentazione non viene definito romanzo, né autobiografia o *mémoire* ma il “libro” e più avanti una “storia”. Una storia di vita narrata si potrebbe aggiungere, in quanto si racconta di un sé narrabile la cui identità è il risultato di continui¹⁰⁶ processi, conflitti e negoziazioni. In questione non è solo quella dell'autrice Clara Sereni, che analizzeremo più avanti, ma anche quella della generazione nella quale è cresciuta e si è confrontata.

Il narrare di sé passa, ovviamente, attraverso la Storia (che si snoda tra due date simbolo, il 1968 e il 1977) e attraverso la storia della prima casa abitata “da sola” dall'autrice, situata in Via Ripetta, una delle strade più centrali di Roma. La protagonista, decisa ad avere una vita quanto più possibile diversa da quella dei genitori, cambia casa e si concentra completamente su se stessa e sul fervore e l'inquietudine di quegli anni: lavora nell'associazione dei cineasti e talvolta anche come dattilografa e traduttrice, si dedica al canto e alla musica con il Folkstudio, alla politica senza tessere di partito, alla scrittura. Tutto passa da questa sua casa che, da simbolo di indipendenza ed emancipazione, diventerà presto uno spazio saturo. L'autrice racconta il confronto, il dibattito, il cambiamento di quegli anni con gli occhi consapevoli di una persona che va ridefinendo la propria soggettività di donna impegnata e di figlia, senza tuttavia esitare a passare dalla cucina per comprendere se stessa e la società che cambia.

La ridefinizione della soggettività femminile implica il conflitto e, come afferma Rosi Braidotti, prevede "che si lavori sul magazzino di immagini, concetti e rappresentazioni delle donne, dell'identità femminile, così come sono stati codificati dalla cultura in cui viviamo".¹⁰⁷

Per comprendere la differenza sessuale e le modalità della ridefinizione, Braidotti propone uno schema del complesso territorio della soggettività femminile che presenta tre piani connessi tra loro: il primo piano riguarda la distinzione tra “differenza uomo e donna”, il secondo “la differenza tra donne” e il terzo “le differenze all'interno di ciascuna donna”. Il passaggio da un piano all'altro permette la comprensione e la rinegoziazione del conflitto, ed è attraverso questa

¹⁰⁶ L'espressione è ripresa dal saggio di Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 80.

¹⁰⁷ Rosi Braidotti, "La differenza che abbiamo attraversato", in *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, a cura di Eleonora Missana, Feltrinelli, Milano 2014, p. 132.

chiave di lettura che abbiamo deciso di analizzare l'ultimo "libro" di Clara Sereni. Quest'ultimo rappresenta, in effetti, un eccellente esempio di conflitto espresso attraverso la letteratura in un contesto in cui è inevitabile l'intersezione con i movimenti delle donne e con la teoria femminista.

Il contesto storico in cui la narrazione si svolge, in *Via Ripetta*, è già di per sé intrinsecamente conflittuale: sono gli anni delle lotte sindacali, del referendum sul divorzio; sono gli anni in cui si afferma il MLD, in cui si parla di solidarietà sociale; sono infine anche gli anni dell'inizio del terrorismo. Gli anni in cui i giovani sono alla ricerca di nuovi modelli da seguire e vanno incontro al progressivo rifiuto della vecchia visione del mondo, quella dei loro padri, innescando in questo modo un vero e proprio conflitto generazionale.¹⁰⁸

In secondo luogo, nel testo emerge il conflitto tra pubblico e privato, ovvero la contrapposizione di idee e sentimenti, di dinamiche e di negoziazioni sull'essere una donna indipendente e impegnata, in politica e in letteratura¹⁰⁹, e sul come esserlo rispetto ai "compagni uomini" senza venir meno alle proprie convinzioni. Nell'ambito di questo secondo livello di conflittualità emergono in maniera più evidente non solo gli intrecci con il movimento femminista, ma anche quelli con il cibo, un elemento che storicamente è stato – ed è – associato al mondo femminile, un topos dell'opera narrativa di Sereni. La rottura con la tradizione e con l'eredità storico-sociale ha cambiato il modo di essere e di pensare delle donne durante gli anni della contestazione. Queste donne non vogliono più essere costrette nel ruolo di "angeli del focolare", obbligate a vivere in cucina, l'unico ambiente all'interno del quale avessero un certo potere decisionale ma neanche essere relegate ai margini e a ruoli subalterni all'interno stesso dei movimenti, e schiacciate nell'altro ruolo di "angeli del ciclostile". Vediamo, infatti, come l'autrice si renda conto di doversi confrontare con diverse idee di donna e con ruoli già prestabiliti (ha paura – per esempio – di essere considerata solo per il suo impegno di compagna attivista e ci aspetta da lei la preparazione di cibo e bevande per tutto il gruppo, e non senza attenzione e creatività).

Vorrei a tale proposito proporre qualche esempio: (Parlando di Cesare De Michelis) "Mi aveva visto battere a macchina e ciclostilare, mi aveva portato qualche panino quando proprio non potevo smettere e non ne potevo più: avevo paura di non riuscire a scrollarmi di dosso il ruolo di angelo del ciclostile" (p.105). Oppure: "Ci svegliammo presto [...]. Mi affrettai a

¹⁰⁸ L'autrice, per esempio, figlia del noto dirigente del Pci Emilio Sereni, non si iscrisse mai al partito e questo fu causa di diversi contrasti tra lei e il padre.

¹⁰⁹ Il primo romanzo di Clara Sereni, *Sigma Epsilon*, è stato pubblicato nel 1974 da Marsilio e nello stesso anno candidato al Premio Viareggio Opera Prima.

preparare bevande calde, temendo le recriminazioni che a buon diritto mi sarebbero piombate sulla testa" (p. 48). E infine:

[Stefano] avrebbe potuto utilizzare il tavolo del tinello, forse non lo faceva perché temeva il vapore della pastasciutta che continuavo a preparare per tanti, l'unto delle pentole per le quali inventavo ricette a poco prezzo, frittate in mille modi per non arrendermi all'abitudine o un sauté di poche poche cozze su tante tante fette di pane abbrustolito". (p. 169)

Nonostante le conflittualità insite nella relazione con questo elemento, l'autrice non nasconde tuttavia la sua personale passione nei confronti del cibo e della tavola e l'importanza che questi hanno nella sua vita. Importanti momenti di svolta per lei sono infatti, prima, l'arrivo di un fornello elettrico, che segnerà il passaggio dal crudo al cotto e poi, più avanti, addirittura una cucina a tre fuochi con il forno, grazie alla quale svela con orgoglio le sue capacità nelle "arti culinarie" preparando le seppie per condire il riso e mettendo in pratica anche qualche trucco per allungare un condimento non sufficiente per tutti.

Troviamo, infine, la terza dimensione di conflitto nella sua forma più personale e interiore. In questo ultimo livello di analisi emerge il conflitto di una "vita a mosaico"¹¹⁰ composta da diverse identità che, come già detto, sono in ridefinizione come l'essere figlia, donna, ebrea, scrittrice, compagna. In *Via Ripetta* risalta una interessante contrapposizione tra il senso del dovere di figlia maggiore e la spinta liberatoria ed emancipatrice conquistata in quegli anni. Questa forma di conflittualità emerge in particolare in un episodio che riguarda la vita familiare, e che riassumo citando tre brevi passaggi. La madre della narratrice e la sorella più piccola sono costrette a compiere un lungo viaggio in Inghilterra per motivi di salute e Clara, dopo averlo saputo, si sente quasi schiacciata dal suo ruolo di figlia femmina capace di gestire casa e cucina, e tornando nella sua casa di Via Ripetta pensa:

di certo papà e Marta, che aveva dodici anni, da soli in casa non potevano restare [...] l'unica libera cittadina ero io, e dunque l'incombenza sarebbe toccata a me. Un paradosso assoluto: riportata nella casa paterna non con i carabinieri ma apparentemente di mia volontà, trascinata soltanto da un senso del dovere che neanche sentivo granché come proprio mio. (p. 161)

E la cucina era un incubo: Marta mangiava da sempre solo pasta al burro e parmigiano, hamburger, frullato di latte e frutta; papà voleva immancabilmente broccoli e ancora broccoli, l'odore invadeva la casa. Io mi arrangiavo su di loro: ma quando, esasperata, preparai per me la

¹¹⁰ Gabriella De Angelis, "Clara Sereni, ovvero l'indecente differenza", *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, pp. 335-345.

minestra di pasta e fagioli, anche papà la mangiò. [...] Ero ormai una casalinga a tempo pieno. (p. 170)

Il compito temporaneo sembra poi trasformarsi e diventare un vero e proprio ruolo. Infatti scrive ancora nelle pagine successive: "Nel pomeriggio qualche volta uscivo con Stefano e più spesso mi mettevo in pari con qualche faccenda, immersa in pieno in un ruolo di casalinga che era meno doloroso accettare che contrastare" (p. 183). Fino al commento finale di questa esperienza di ruoli sovrapposti nella casa paterna: "Ora che non ero più incatenata non avevo fretta di andarmene, anzi un po' di voglia di assaporare il ricomporsi delle cose. E mi aspettavo un riconoscimento per tutto lo sforzo e la fatica. Tornare a essere figlia [...] Volevo tornare quella di prima: la politica, le canzoni, il mondo". (p. 177)

Più avanti l'autrice racconta anche di un episodio che sottolinea come sia ricaduta – in modo un po' infantile, potremmo aggiungere – nel ruolo di figlia. Dopo questi due mesi di vita nella casa paterna, di "casalinghitudine"¹¹¹ la narratrice sente il bisogno impellente di tornare all'autonomia, ma si aspetta che la madre la ricompensi con un regalo. Dalla contraddizione dei ruoli rivendicati e subiti non senza compiacimento, emerge quindi il conflitto interiore raccontato dall'autrice con una sorta di agrodolce autoironia. Nel testo, il conflitto personale risiede proprio nelle contraddizioni interiori e nella sovrapposizione dei ruoli. La coesistenza di tante e diverse rappresentazioni obbliga la narratrice a ripensare l'immagine di sé che Clara si stava costruendo nella sua vita autonoma.

Sereni utilizza spesso nelle sue narrazioni l'immagine del cibo e quella della condivisione del pasto declinandole in modo da amplificarne il senso. Nel caso specifico di *Via Ripetta 155*, abbiamo visto per esempio come le rappresentazioni del cibo siano funzionali a spiegare e comprendere meglio un difficile rapporto con il padre, la costruzione di una genealogia femminile o la dimensione politica. Ecco allora che il cibo diventa una chiave di lettura in continuo cambiamento nel tempo e nello spazio, e il pasto diventa uno strumento per una vera e propria revisione soggettiva e, allo stesso tempo, il nucleo intorno al quale emergono e si evidenziano le differenze. L'autrice dà spazio a tutti i momenti contraddittori e alle incertezze senza mai considerarli sconfitte ma pensando l'identità come qualcosa di complesso e multiforme, in costante conflitto e in perenne divenire perché – come scritto proprio dalla Braidotti – "parlare "in quanto donna femminista" non significa riferirsi a un paradigma dogmatico ma piuttosto a un

¹¹¹ Neologismo coniato proprio dall'autrice e titolo del suo romanzo più conosciuto, pubblicato da Einaudi nel 1987.

intreccio di questioni che si giocano su diversi strati, registri e livelli del sé".¹¹² Nel suo ultimo lavoro, Sereni rielabora quindi in particolare questo ultimo livello, incontrando più volte la teoria femminista dalla quale "si sente cambiata pur senza essersene accorta" (p. 217) e alla quale sente di dovere molto pur non essendo mai stata una militante¹¹³; e soprattutto riconosce se stessa come non univoca, come soggetto che negozia di volta in volta le dinamiche interiori e i micro conflitti dei singoli ruoli – come afferma lei stessa:

¹¹² Rosi Braidotti, p. 144.

¹¹³ «Volevamo essere diverse dalle nostre madri, ci siamo scoperte mogli devote», intervista di Barbara Bonomi Romagnoli all'autrice, 15 marzo 2015, <http://www.barbararomagnoli.info/744/>.